MUZICA

Serie nouă – Anul XIV, Nr. 3 (55) iulie-septembrie 2003

3/2003

DIN SUMAR

Viniciu Moroianu - Cadențele lui Dinu Lipatti

Theodor Țuțuianu - Eterofonii în partituri bachiene (II)

Dan Scurtulescu - Interviu cu Sabin Pautza

Pavel Țugui - George Enescu și regimul democrat-popular (II)

Peter Andraschke - Trei sugestii de pe scena avangardei din Germania

Nicolae Brînduș - Muzicalitate globală

Săptămâna Internațională a Muzicii Noi. Ediția a 13-a

Revistă editată de Uniunea Compozitorilor
și Muzicologilor din România

https://biblioteca-digitala.ro

CUPRINS

CREAȚII

VINICIU MOROIANU
CADENȚELE LUI DINU LIPATTI 4

STUDII

THEODOR ȚUȚUIANU
ETEROFONII ÎN PARTITURI BACHIENE (II) 26

INTERVIURI

DAN SCURTULESCU
CU SABIN PAUTZA DESPRE ARTA ORCHESTRAȚIEI 65

ISTORIOGRAFIE

PAVEL ȚUGUI
GEORGE ENESCU ȘI REGIMUL DEMOCRAT-POPULAR (II) 74

PETER ANDRASCHKE
"PATRIA AȘA CUM O GÂNDESC EU".
TREI SUGESTII DE PE SCENA AVANGARDEI DIN GERMANIA 96

MEMORIALISTICĂ

Ion DUMITRESCU
"FILELE MELE DE CALENDAR" 109

IN MEMORIAM

EMANUEL ELENESCU 121
RADU GHECIU 129

https://biblioteca-digitala.ro

OPINII

NICOLAE BRÎNDUȘ
MUZICALITATE GLOBALĂ 131

FESTIVALURI

Săptămâna Internațională a Muzicii noi. Ediția a 13-a 134

SEMNEAZĂ: CARMEN POPA, DUMITRU AVAKIAN, LOREDANA BALTAZAR, VASILE TIMIȘ, SORIN LERESCU, DAN DEDIU, OLGA GRIGORESCU, GEORGE BALINT, OLTEA ȘERBAN-PÂRÂU, DESPINA PETECEL-THEODORU, VIRGIL OPRINA, ANCA FLOREA

TABLE OF CONTENTS

CREATIONS

VINICIU MOROIANU
DINU LIPATTI' CADENZAS 4

STUDIES

THEODOR ȚUȚUIANU
HETEROPHONY IN J.S. BACH'S MUSIC (II) 26

INTERVIEWS

DAN SCURTULESCU
WITH SABIN PAUTZA ON ORCHESTRATION 65

HISTORIOGRAPHY

PAVEL ȚUGUI
GEORGE ENESCU AND THE DEMOCRAT-POPULAR REGIME (II) 74

https://biblioteca-digitala.ro

PETER ANDRASCHKE
THREE SUGGESTIONS FROM THE GERMAN AVANTGARDE 96

MEMOIRS

ION DUMITRESCU
"MY CALENDAR LEAVES" 109

REMEMBER

EMANUEL ELENESCU 121
RADU GHECIU 129

OPINIONS

NICOLAE BRÎNDUȘ
MUSIC AND GLOBALISATION 131

FESTIVALS

13TH INTERNATIONAL NEW MUSIC WEEK (BUCHAREST, MAY 23 - 30) 134

REVIEWS BY: CARMEN POPA, DUMITRU AVAKIAN, LOREDANA BALTAZAR, VASILE TIMIȘ, SORIN LERESCU, DAN DEDIU, OLGA GRIGORESCU, GEORGE BALINT, OLTEA ȘERBAN-PÂRÂU, DESPINA PETECEL-THEODORU, VIRGIL OPRINA, ANCA FLOREA

https://biblioteca-digitala.ro

CREAȚII

Viniciu MOROIANU

Cadențele lui Dinu Lipatti

Preliminarii

Cercetarea de față constituie, ca ansamblu, o premieră în muzicologia românească și, posibil, mondială. Ca alte atâtea partituri semnate de Dinu Lipatti, și Cadențele sale, deși menționate conștiincios în toate listele de opere, au rămas, decenii în șir, uitate prin biblioteci și arhive elveține și românești.

Toate aceste contribuții au fost purtate pe scenă de autorul-pianist. Din păcate, doar la o singură lucrare s-a păstrat și documentul sonor, urmat, peste un sfert de veac, de tipar și, peste altul, de o comunicare științifică: Cadențele la *Concertul nr. 21 în do major KV 467* de Mozart[1]. Chiar și aici este de adăugat o variantă scurtată pentru cea la partea I, scoasă la iveală abia acum.

Cadența instrumentală constituie, în cadrul unei lucrări concertante, o secțiune specială, aflată, de obicei, înaintea codei părților rapide (eventual și a celei lente), improvizată de solist "pe viu" (mai mult sau mai puțin pregătită dinainte), în care acesta își pune în valoare virtuozitatea și datele artistice printr-o parafrază legată, într-o măsură mai mare sau mai mică, de materialul tematic. Derivată din improvizația pe bas cifrat (precum în interludiul dintre cele două părți rapide ale *Concertului brandenburgic nr. 3 BWV 1048* de J. S. Bach, un fel de **aleatorism controlat**), Cadența instrumentală își va avea locurile ei stabile în arhitectonica unui Concert, de-a lungul întregului Clasicism, interpreții putându-și proba comprehensiunea prin exercitarea libertății interioare de **a dezvolta** cât mai cuprinzător discursul muzical oprit pe fermata unui cvart-sext-acord pe dominantă. Suspensia creată își așteaptă rezolvarea pe 5/3, la capătul acestei tot mai ample

[1] a. Înregistrarea s-a realizat din concert, la 23 august 1950, cu Orchestra Festivalului de la Lucerna sub bagheta lui Herbert von Karajan.

b. Cadențele lui Lipatti, cântate atunci (la partea întâi – versiunea amplă, inițială), au fost tipărite în Anexa monografiei *Dinu Lipatti* de Dragoș Tănăsescu și Grigore Bărgăuanu, Ed. Muzicală, București, 1971, Kahn & Averill, London și Pro / Am Music Resources Inc., White Plains, New York, 1988, ed. II – 1996.

Au fost analizate de Mihaela Caranica-Fulea într-o comunicare prezentată la Simpozionul internațional de muzicologie „Dinu Lipatti", ed. II, București, mai 1997: "Structură și improvizație în Cadențele lui Lipatti la *Concertul pentru pian KV 467 în do major* de Mozart" (inedită).

https://biblioteca-digitala.ro

peregrinări solistice printre tonalităţi şi motive, ce închipuie o dilatare a raporturilor armonice dintr-o cadenţă autentică.

În discursul concertant mai pot apărea momente subînţeles improvizatorice pe acorduri de (septimă) dominantă cu fermată, acestea putând fi umplute cu punţi melodic-virtuoze. Şi Lipatti le adaugă cu har, mărturie stând înregistrarea sus-menţionată. Astfel de implanturi nu pot concura, însă, ca amploare Cadenţa propriu-zisă.

Compozitorii clasici şi-au scris uneori ei înşişi cadenţele, poate şi dintr-o reacţie la suficienţa unor interpreţi. Cele de Mozart la unele dintre Concertele sale de pian (câteodată mai multe pentru aceeaşi lucrare, precum Haydn sau, mai târziu, Beethoven) constituie modele de proporţionalitate şi prelucrare tematică.

Un atare segment improvizat "la cald" va dispărea odată cu *Concertul nr. 5 în mi bemol major op. 73* de Beethoven, unde solistul, odată săturat cu o amplă desfăşurare virtuoză în prologul ce precede forma de sonată a părţii I, plasează la locul Cadenţei un "analog"[1] care pregăteşte reintrarea orchestrei în nuanţă scăzută, pianul rămânând omniprezent până la bara dublă[2].

În repertoriul pentru pian, absenţa cadenţelor originale se opreşte la majoritatea Concertelor târzii de Mozart, care au trebuit astfel "plombate" cu secţiuni solistice semnate de mai mari sau mai mici nume de creatori de până la noi[3], amprenta stilului propriu sau/şi a gustului epocii riscând individualizarea excesivă, până la distonare în raport cu întregul. Nici existenţa unor originale nu a descurajat pe compozitorii romantici sau moderni să se măsoare cu acestea[4], feluritele încercări orânduindu-se de la compilaţii spre reuşite în dâra capo-doperelor omagiate.

Un capitol aparte îl constituie cadenţele scrise de interpreţi, încă mai revelatoare atunci când autorii vădesc şi ceva practică într-ale compoziţiei. În linia care porneşte cu Liszt şi Clara Schumann (adaug aici şi contribuţiile violonistice ale lui Enescu la Concertele de Mozart — *nr. 7* şi Brahms), se înscrie numele lui Dinu Lipatti, pianistul-compozitor, compozitorul-pianist.

Cadenţele la Concerte de Haydn şi Mozart constituie un palier distinct care nuanţează încă mai mult personalitatea complexă a lui Lipatti. Rod al unui subtil proces de creaţie aflat la graniţa atitudinii componistice cu cea a interpretului, aceste pagini ne descoperă, peste decenii, o neobişnuită putere de pătrundere a gândului celui ce a zămislit partitura-argument, o respiraţie concordantă, congenială cu ethosul lucrărilor concertante în cauză, aportul lui Lipatti fiind aici pe

---

[1] a. *"Non si fa una Cadenza, ma s'attacca subito il seguente"*, prevede partitura.

b. Termenul "analog" este preluat de la Constantin Bugeanu. La fel şi "strofă" din analiza de la **5.2.1.1.**

[2] Un astfel de substitut îl consider a fi derivat din "Cadenza in tempo" plasată de Mozart în finalurile unor lucrări **în spirit** concertant: *Sonata pentru pian în si bemol major KV 333* sau *Cvintetul pentru pian şi suflători în mi bemol major KV 452*.

[3] Semnalez Cadenţele mai bizare pe care Benjamin Britten le-a scris la *Concertul nr. 22 KV 482* de Mozart, pentru "Slava" (Sviatoslav) Richter.

[4] Spre exemplu, la *Concertul nr. 3 op. 37* de Beethoven au mai scris cadenţe Moscheles, Liszt, Clara Schumann, Reinecke...

https://biblioteca-digitala.ro

post de "cuvânt al solistului". Realizările de față relevă un profund simț al stilului, fiind comparabile cu cele ale unor Robert Casadesus sau Paul Badura-Skoda, totodată alipindu-se cu cinste florilegiului de transcripții care alcătuiesc o parte însemnată și de mare interes a moștenirii sale, puțin cunoscute[1].

Privitor la **rostul** cadenței instrumentale, Lipatti se va destăinui astfel, la finele vieții[2]:

"Scriu eu însumi cadențele mele, dar numai pentru concertele de Mozart care nu le au, căci altfel eu nu mi-aș permite această impertinență. Dacă aș putea să le improvizez în concert – din păcate n-o mai putem face acum, neavând acest antrenament în secolul nostru – aș prefera evident. Nemaiputând face aceasta, mă străduiesc să construiesc o cadență improvizând-o pe hârtie – dacă pot să mă exprim în acest fel – mai bine zis păstrând toate elementele concertului, fără a ieși din stil, pe cât posibil, dar adăugând achizițiile – dacă mă pot exprima așa – noi, post-mozartiene, în scriitura pianistică; căci o cadență, în definitiv, este acțiunea solistului care cântă în 1950, pe temele lui Mozart, ceea ce îi vine sub degete. Rezonanța pianului modern nu are aproape nimic de-a face cu rezonanța pianului lui Mozart și consider că într-o cadență trebuie aduse ornamentele, perfecționările tehnice care au survenit de atunci, păstrând în același timp stilul, din punct de vedere armonic și ca scriitură..."

Mărturia este revelatoare pentru ceea ce **face** artistul român, atitudinea modernă îngemănată cu erudiție și suveran bun gust conducând la făurirea unor pagini pline de sevă, doldora de "achiziții post-mozartiene" și, să adăugăm, post-haydniene, adecvate întregului, cu deosebire cele din deceniul cinci. Referitor la afirmația de nedublare a cadențelor originale existente la Mozart, desigur și la Haydn, realitatea o confirmă doar în cazul *Concertelor* mozartiene *nr. 20* și *21*! Înclin să cred că Lipatti nu a cunoscut cadențele "de autor" pe care edițiile mai "libere" de până la Edwin Fischer / Kurt Soldan nu le (prea) înserau. Sau poate fi vorba de o atitudine care să se fi modificat în timp.

Partiturile în discuție reprezintă totalitatea Cadențelor lui Lipatti cunoscute, conform cercetărilor la zi existând, fără circulație în viața de concert, pentru următoarele lucrări:

- *Concertul nr. 20 în re minor KV 466* de Mozart, 1936 (părțile I și III)
- *Concertul pentru două piane în mi bemol major KV 365* de Mozart, 1938 (părțile I și III); versiune amplificată a Cadenței la partea III, nedatată (1939)
- *Concertul în re major Hob. XVIII / 11* de Haydn, partea II, nedatată (1944[3])

---

[1] Iată, laolaltă, titlurile acestora:

- *Șase Sonate* de Scarlatti, transcripție pentru cvintet de suflători (1938-1939); schița a două dintre acestea se află în continuarea celei de la Biblioteca Academiei Române a Cadențelor la *Concertul pentru două piane* de Mozart!), precum și alte trei, pentru oboi, clarinet și fagot (1943), inedite
- *Navarra* de Albéniz, *"version personnelle D. Lipatti"* (1940), inedită
- *Pastorala pentru orgă BWV 590* (patru părți, 1942 [?], 1950) și *Două Studii* după *Cantata BWV 208* de J. S. Bach (1950), transcripții pentru pian publicate la Londra, 1953
- *Continuo* – bas cifrat la Trio-Sonata din *Ofranda Muzicală BWV 1079* de Bach (1950, neterminat).

[2] Interviu la "Radio Genève" mai 1950, în *Dinu Lipatti*, op. cit., ed. 2000, pag. 206-207.

[3] Cf. monografiei *Dinu Lipatti*, op. cit., ed. 2000, pag. 305.

https://biblioteca-digitala.ro

- *Concertul nr. 21 în do major KV 467* de Mozart, 1945 (părţile I şi III); versiune scurtată a Cadenţei la partea întâi, nedatată (1949, vezi nota 1 de la pag. 20)

Madeleine Lipatti menţionează şi unele pentru un enigmatic *Concert* mozartian *în si bemol major*[1]. O scrisoare în limba franceză către Clara Haskil, semnată „*Bipatte*", menţionează încă o partitură, ce nu a fost, până în prezent, găsită: *„Final[uri] de cadenţe pentru acelea ale lui Mozart la Concertul în si bemol major, la rugămintea scumpei noastre Clara Haskil, cu cele mai bune urări pentru botezul acestui concert – 15 februarie 1944."* Este vorba, aşadar, de *„queues de cadences*" (poate o glumă reverenţioasă), pentru un *Concert* mozartian ce nu poate fi altul decât cel *nr. 27 KV 595*.[2]

Înainte de a trece la consideraţii aplicate, voi cita dintr-o scrisoare a lui Lipatti din 1946 în care acesta se referă, cu modestia sa emblematică, la ceea ce constituie obiectul studiului nostru:

"Schnabel a fost însă foarte drăguţ şi până la plecarea noastră l-am văzut zilnic, i-am cântat Sonata în fa diez *a lui Enescu pe care a apreciat-o, cadenţele mele pentru diverse concerte, apoi mi-a cântat cadenţele sale pentru aceleaşi concerte şi mi-a arătat o mulţime de lucruri interesante"*[3].

O relaţie bazată pe afinităţi profunde dintre doi artişti – colegi de breaslă din generaţii diferite este exemplară şi atât de rară, astăzi! La acea dată, Cadenţele lui Lipatti erau toate compuse şi cântate. Cele ale lui Arthur Schnabel merită, desigur, să fie cercetate.

Adnotările din exemplele muzicale aferente analizelor care vor urma, precum şi reamintirea tempo-urilor sunt plasate în paranteze. Am adăugat, în paranteze drepte, indicaţiile originale prezente în contextul din care a fost extras exemplul. Analiza motivică înglobată în textul muzical îmi aparţine.

Cadenţele la *Concertul nr. 20 în re minor KV 466* de Mozart

Concertul nr. 20 în re minor KV 466 de Mozart a fost cântat de Lipatti în public de şapte ori, cu începere din 12 noiembrie 1936 (Ateneul Român, dirijor: George Georgescu), cu cadenţe proprii[4]. Cella Delavrancea consemnează prompt în "Le Moment": *"Prima cadenţă (...) este un amestec al temelor repartizate*

[1] În *Hommage à Dinu Lipatti*, Labor et Fides, Geneva, 1952.

[2] Cf. monografiei *Clara Haskil* de Jerome Spycket, Ed. Muzicală, Bucureşti, 1987, pag. 136 şi 254, de unde află că şi Cadenţele la *Concertul în re major* de Haydn au fost scrise cu acelaşi prilej. Finalurile de cadenţe păstrate pentru partea I nu le pot, în acest caz, completa pe cele originale, fapt confirmat şi de atributul de **„monumental"** cu care le investeşte, ulterior, autorul. În monografia *Dinu Lipatti*, op. cit., ed. 2000, pag. 305, contribuţiile la *Concertul în si bemol major* de Mozart apar drept „Cadenţe", cu completarea numărului de catalog Köchel.

[3] Întâlniri la Engadine – Elveţia evocate într-o scrisoare către Florica Musicescu, Montana, 9 august 1946, în *Dinu Lipatti*, op. cit., ed. 2000, pag. 109.

[4] Toate datele de acest fel sunt culese din caietul albumului de CD-uri "Lipatti – Les Inédits" (ARCHIPHON – Germania, 1995), articolul "The repertoire of Dinu Lipatti" de Grigore Bărgăuanu şi Marc Gertsch.

https://biblioteca-digitala.ro

cu gust în registrele sonore. Dacă ar fi fost mai scurtă și lipsită de disonanță în trilul prelungit, s-ar fi încadrat mai bine cu spiritul bucății. Totuși, a dat iarăși la iveală darul de muzician autentic (...). Ultima cadență, de un gust perfect" [1]. Este o critică pertinentă a acestor pagini, născute la îndemnul Nadiei Boulanger, rod al gândirii deja mature a unui artist de nouăsprezece ani și jumătate, pe care Emanoil Ciomac le caracteriza, cu același prilej, ca fiind *"întocmite (...) cu tactul și ingeniozitatea fermecătoare ce i-o recunoaștem în orice prilej"* [2].

Cele mai cunoscute și uzitate cadențe pentru Concertul în cauză sunt, în absența unora originale, cele care beneficiază de greutatea numelui lui Beethoven[3], la vremea aceea, însă, conform unei mărturii, *"nu se cântă niciodată din cauza spiritului lor revoluționar (...). Se pare că numai Busoni le cânta"* [4]. Și Lipatti le-a abordat, inclusiv prin raport cu acestea arătându-se, în cele proprii, a fi deja **o voce** care articulează cu autoritate un discurs savant și bine integrat ansamblului.

Tot Lipatti va încredința hârtiei, în ultimul an de viață, următoarea mărturie: *"(...) ce mirare am provocat cândva, când, la un mare festival european, am cântat Concertul în re minor de Mozart cu magnifica și uimitoarea cadență pe care i-a făcut-o Beethoven. Desigur că aceleași teme ieșeau altfel din pana lui Beethoven decât din cea a lui Mozart. Dar, lucrul cel mai important era tocmai această interesantă confruntare a două personalități atât de deosebite. Trebuie, însă, să vă spun că, afară de câteva minți mai luminate, nimeni nu a înțeles mare lucru din această alianță, ba încă toată lumea m-a acuzat că eu am scris această dezagreabilă și anacronică cadență"* [5]. Inerția și prejudecata din lumea artei decretează și astăzi că un muzician – interpret al veacului tocmai încheiat (mai aproape de noi, Paul Badura-Skoda[6]) nu poate imagina o cadență la un concert clasic care să sune altfel decât dezagreabil !

Festivalul evocat este, probabil, cel de la Lucerna, din august 1947. La vremea compunerii cadențelor proprii, contactul cu cele beethoveniene probabil nu se produsese, încă. Descrierea entuziastă a lor este expresia unei atitudini artistice mereu vii, cercetătoare, guvernată de bine și frumos, demnă de cei **chemați**.

---

[1] Cella Delavrancea: "Concerte simfonice Georgescu - Lipatti", în *Scrieri*, Ed. Eminescu, București, 1982, pag. 471.

[2] Emanoil Ciomac: *Pagini de cronică muzicală*, Ed. Muzicală, București, 1967.

[3] Consider că acestea îmbină strălucitoare sclipiri de geniu cu unele denivelări valorice spre finalurile lor. Atari aspecte l-au împins pe un Benedetti-Michelangeli a le "aranja" puțin, asumându-și un curaj inclus, în ultimă instanță, în însăși atitudinea combinatoriu-improvizatorică pe care un foarte mare interpret o poate adopta vizavi de raportarea altora la ethosul aceleiași lucrări concertante. În linia unei excesive amprente a stilului propriu se înscrie și Brahms, cu ale sale cadențe la părțile I ale celor două Concerte mozartiene în tonalitate minoră.

[4] Madeleine Lipatti: Scrisoare către Florica Musicescu, Geneva, 7 septembrie 1947, în *Dinu Lipatti*, op. cit., ed. 2000, pag. 117.

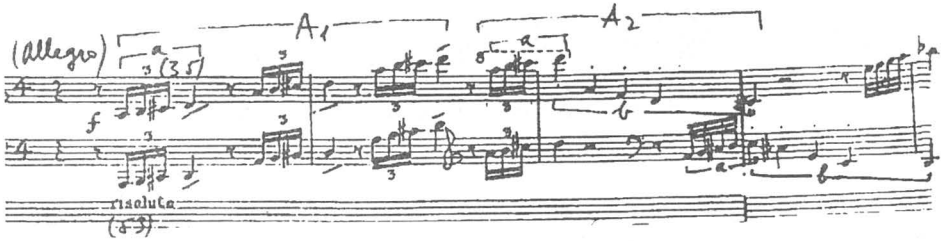
[5] Dinu Lipatti: "Ébauche d'un projet pour un cours d'interprétation au Conservatoire de Genève", mai 1950, în Dinu Lipatti, op. cit., ed. 2000, pag. 144.

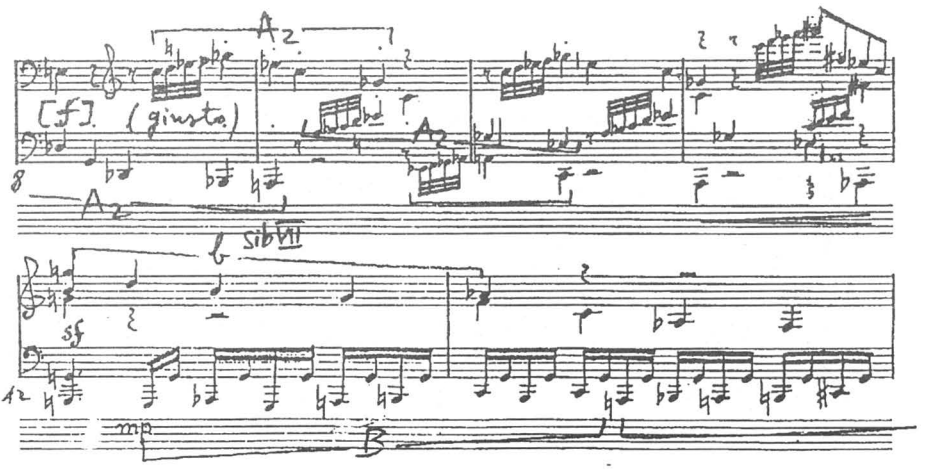
[6] Acesta propune încheierea opțională a uneia dintre cadențele sale la partea întâi cu cel de al doilea recitativ din celebra *Fantezie* omonimă, *KV 397*. Dacă nu, atunci în partea a treia, la fermata de la măsura 166, în concurență cu primul recitativ!

https://biblioteca-digitala.ro

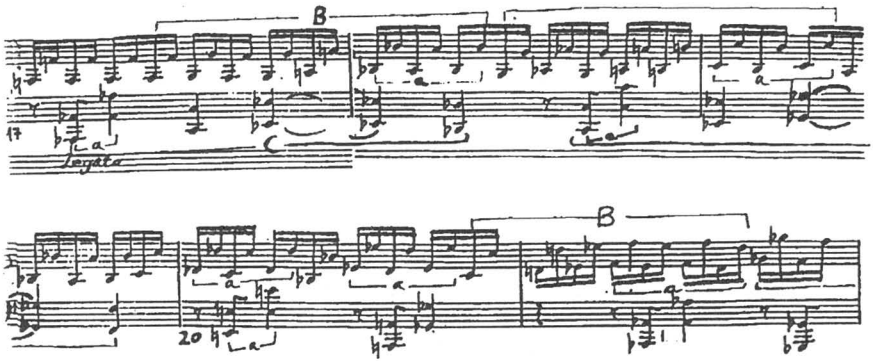
Lipatti este structural aproape de Mozart, ca și de Haydn, **găsind** de fiecare dată suflul comun adecvat.

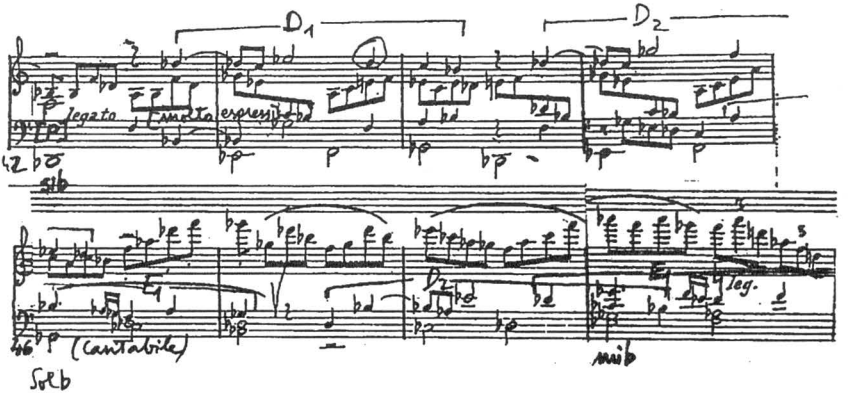
Cadența la partea întâi, neobișnuit de întinsă, se articulează în trei secțiuni, totalizând 93 de măsuri. Începutul se bazează pe ipostaza **forte** a temei cardinale,

Ex. 1

supusă încleștării unor imitații pe trei voci tot mai strânse, urmate de combinarea prin suprapuneri și diminuări a unor motive din grupurile tematice I și III.

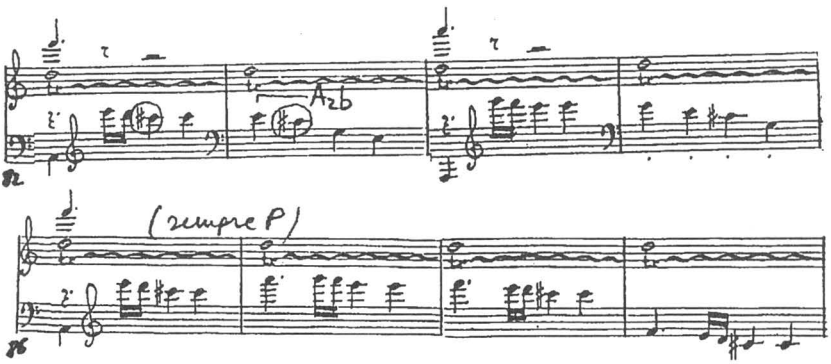
Ex. 2

Motivul de pătrimi este, însă, înlocuit la mâna stângă de cel cu care solistul inaugurează expoziția "sa" și dezvoltarea. Acest nou motiv este redus la șase timpi, apoi la primele două sunete, ritmate.

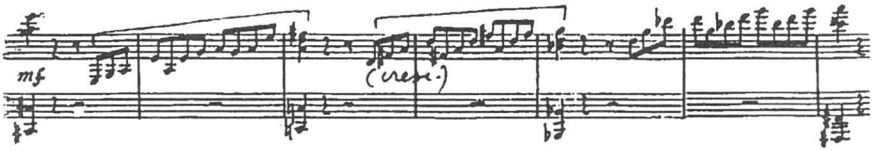
https://biblioteca-digitala.ro

Ex. 3

Acumularea dinamică spre dominanta lui Si bemol întregește prima secțiune, de 27 de măsuri, urmată, după o suspensie cu tril, de alte 37, în care se combină tot mai strâns elemente de această dată din II și III, contrasubiectele alternând **staccato** cu **legato**, optimi cu triolete, într-o tot mai accentuată instabilitate tonală.

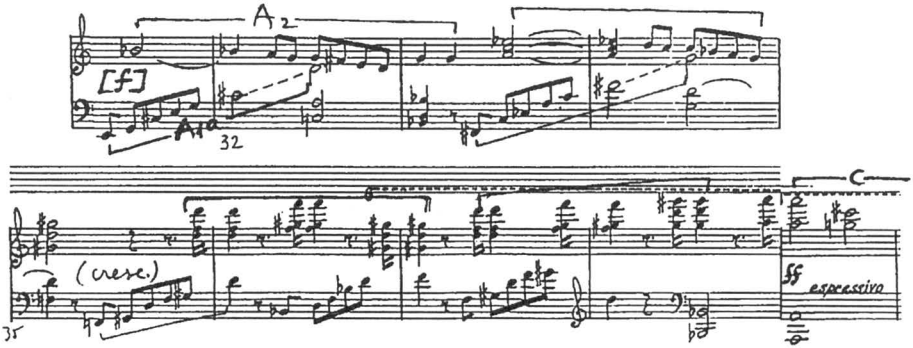
Ex. 4

Reîntoarcerea la matcă (măsura 65), prin revenirea elementelor din I și a șaisprezecimilor conduce spre trilul menținut 17 măsuri, încercuit de combinații motivice din același I.

https://biblioteca-digitala.ro

Ex. 5

Cadența la partea a treia (73 de măsuri) demarează cu optimile de acord figurat ale punții spre prima revenire a A-ului,

Ex. 6

urmate de rememorarea temei a doua, condusă spre o primă culminație cu fermată, care ajunge să opereze doar cu ambitusul octavelor a treia și a patra! Totul, de aici încolo, se va sprijini pe elementele din A, cu conduceri contrapunctice strânse și dizlocări ale barei de măsură. Un asalt avântat spre registrul supraacut antrenează, de această dată, claviatura în întregul ei.

Ex. 7

(Vezi și exemplul 23).

https://biblioteca-digitala.ro

O nouă repliere dinamică la 45 pregătește îndelung o a treia culminație, al cărei elan exaltat scrutează din nou, la un moment dat, înaltul.

Cadențele la *Concertul pentru două piane în mi bemol major KV 365* de Mozart

La *Concertul pentru două piane în mi bemol major KV 365* de Mozart există, de această dată, cadențe originale care includ ghirlande simultane sau preluate, precum și o retorică de ansamblu care îi pun puternic la încercare pe cei doi protagoniști.

Lipatti a imaginat o curgere sonoră cu o singură fermată, Cadența "mică" la partea a treia, pe care o consider drept versiune primă, fiind, de la un capăt la altul, în pulsație egală. Vioiciunea și dialogul strâns dintre parteneri coexistă cu frumuseți armonice și contrapunctice[1].

În public, Lipatti a prezentat lucrarea numai în compania distinsei muziciene și prietene Clara Haskil, mai întâi la o serată pariziană a prințesei de Polignac, la 19 octombrie 1938, dată marcată, deopotrivă, în schiță și în transcrierea aflată la Geneva a Cadențelor, pe care autorul le dedică partenerei sale, *"în amintirea primului nostru concert la două piane"*. Au urmat, în iulie următor, alte două cântări, tot pariziene (Conservator și Radio), sub bagheta lui Charles Münch[2]. Cu acel prilej, probabil, a amplificat Lipatti Cadența la partea a treia.

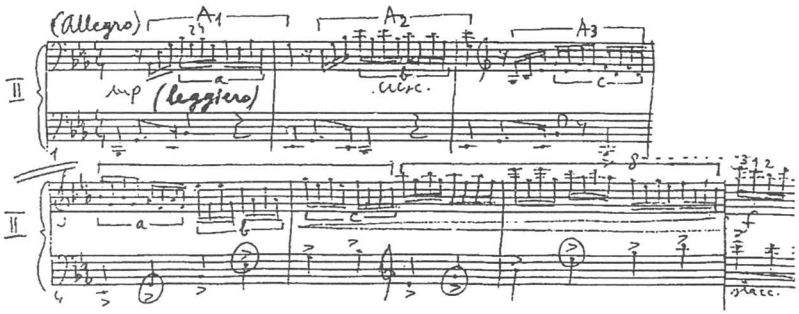
Discursul celei la partea întâi (51 de măsuri), ocolește temele principale, bazându-se pe punți și pe celelalte componente ale grupurilor tematice. O primă secțiune de 19 măsuri evoluează spre o suspensie pe dominanta lui Fa, precedată de o acumulare dinamică cu caracter virtuoz, preluată de pianul I la măsura 8, ce reunește pasajele concluzive ale grupului tematic principal și punții spre tema a doua.

---

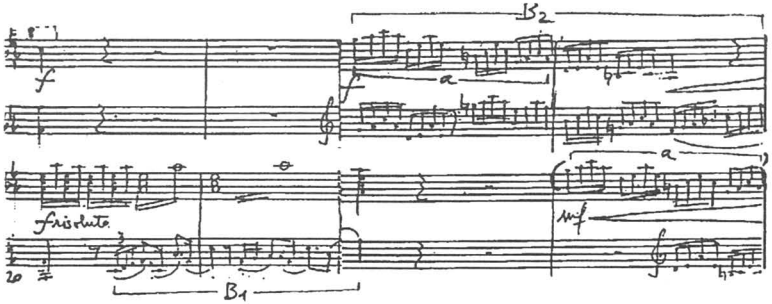
[1] Predilecția lui Lipatti pentru cântatul și scriitura la două piane a fost repetat subliniată de exegeți. Alături de marea artistă deja pomenită, a apărut constant în compania soției sale Madeleine, dar și a lui Wilhelm Backhaus ori Smaranda Athanasof și Nibya Bellini. A avut în repertoriu lucrări concertante de J. S. Bach și Frank Martin, alături de creații de Mozart, Schubert, Brahms, Ravel, Busoni, Enescu, Lipatti... Compozitorul a îmbogățit și literatura de gen cu nu puține opus-uri de valoare: *Trei dansuri* (1937), *Simfonia concertantă* și *Suita* (1938), precum și *Dansurile românești* (1943), a căror versiune pentru pian și orchestră din 1945, înregistrată din concert în același an și tipărită la Salabert – Paris nu a fost vreodată cântată în România!

[2] Clara Haskil a înregistrat Concertul ulterior (1956), cu Géza Anda, la "Columbia", folosind, de această dată, cadențele originale. Datele care o includ pe distinsa pianistă sunt culese din monografia *Clara Haskil*, op. cit.

https://biblioteca-digitala.ro

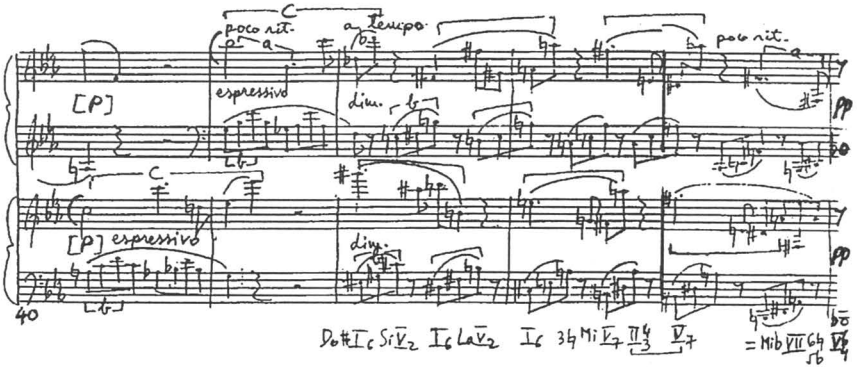
Ex. 8

Trilul suspendat însoțește, apoi, domolit a doua ipostază a temei a doua, modulantă. Secțiunea centrală (25 de măsuri) reia confruntarea protagoniștilor din dezvoltare, îmbogățită de replici noi, "pasate" tot mai strâns (la câte o măsură).

Ex. 9



Tema punții, preluată în mereu altă tonalitate, sfârșește prin a fi redusă, prin diminuare, la o singură măsură, într-o splendidă punere în pagină omofon-polifonică, veritabil moment de grație.

Ex. 10

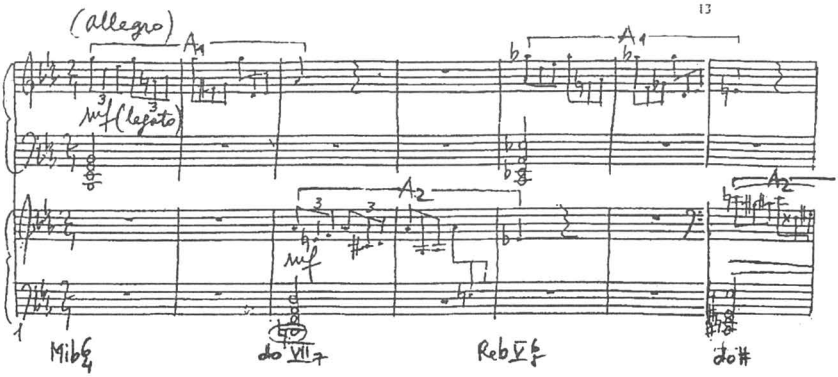


https://biblioteca-digitala.ro

Ultima secțiune (măsura 45) readuce, din scurt, exuberanța începutului, printr-o pedală pe dominantă pe care se clădesc, în progresii ascendente prelungite, țesătura de șaisprezecimi de la finele reprizei.

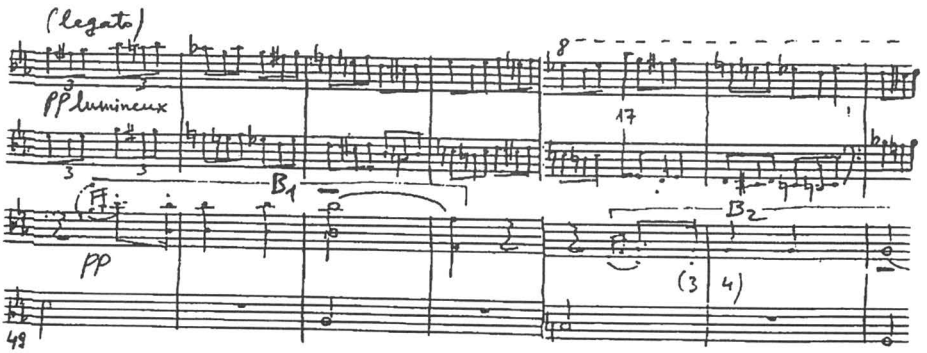
Cadența "mică" la partea a treia (62 de măsuri) este admirabil proporționată, ca și cea la partea întâi. O primă jumătate intens modulantă opune dialogul șaisprezecimi – triolete din puntea spre tema II, (la început, numai triolete),

Ex. 11



temei cardinale în **piano dolce**, care nu rezistă decât două fraze. Reluarea dialogului dinamic de mai înainte conduce la a doua jumătate a discursului muzical (măsura 29), moment care precede cu 20 de măsuri de expectativă pe dominanta tonalității-matcă, în nuanță scăzută, expunerea în ***pp*** a temei secunde, în maniera în care nu se mai auzise din expoziție, (în reluare, Mozart înveșmântând-o pur diatonic în două variante). La Lipatti, două treimi din vocea superioară a trioletelor sunt plasate deasupra temei, "lumineux", acompaniamentul incluzând și țesătura de octavă plus decimă.

Ex. 12



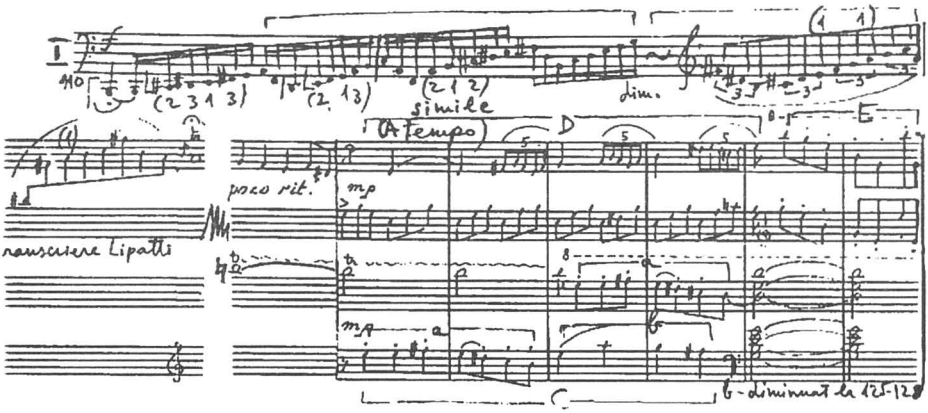
La aceasta este "lipită" tema I, cu care cele două piane, la început singure, reiau discursul mozartian. **Incipit**-ul temei secunde a fost anterior "jucat" tot mai

https://biblioteca-digitala.ro

strâns pe trei octave, cu o vervă nesecată, totul pe fundalul unui clinchet de tremolo în registrul acut.

Cercetând schița și transcrierea aflate la Biblioteca Academiei Române, am descoperit că aceasta din urmă, nedatată, înfățișează drept cadență la partea a treia o versiune mult amplificată (încă 7 file și o măsură, în loc de ultimele 14, în total 98 de măsuri!). Expectativa pe dominantă este mărită cu 6 măsuri, iar expunerea temei a doua, în aceeași manieră este translată în Re, cu inserția inspirată a două suspensii "en écho". Discursul supradimensionat este marcat de retorica a trei recitative în "tempo rubato", îndelung vestite, al treilea fiind urmat, după trei sisteme și jumătate, de o măsură de pauză generală. Sunt mult prezente tema a doua a grupului tematic secund, ce apare doar în expoziție, precum și cea cu care soliștii își inaugurează discursul, suprapusă temei cardinale. Scriitura contrapunctică este, și aici, densă și măiestrită,

Ex. 13



ansamblul rămânând, însă, compozit, în genul unei parafraze individualizate excesiv. Reintrarea în flux se face printr-o culminație minuțios pregătită, tema întâi din discursul mozartian readucând nuanța mică.

Cadența la partea a doua a *Concertului în re major Hob. XVIII / 11* de Haydn

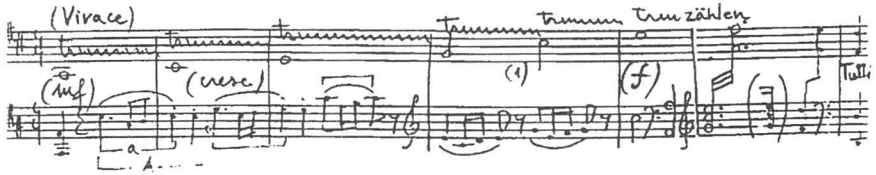
"Micul Haydn în re major (pe care l-am pedepsit cu două cadențe monumentale)" [1] este *Concertul Hob. XVIII / 11*, cu două rânduri de cadențe originale la părțile întâi și a doua, mai mult sau mai puțin tematice, care folosesc puține bare de măsură și abundă în recitative și corale figurate în arpegii, în maniera *Fanteziei cromatice BWV 903* de J. S. Bach.

[1] Dinu Lipatti: Scrisoare către Florica Musicescu, Geneva, 22 aprilie 1946, în *Dinu Lipatti*, op. cit., ed. 2000, pag. 107.

https://biblioteca-digitala.ro

Negăsirea până acum a vreunei cadențe integrale a lui Lipatti la partea I constituie o lacună dureroasă în receptarea moștenirii sale. Nu avem decât două finaluri diferite, transcrise pentru dirijor, dintre care unul înfățișează o ghirlandă convențională pornită din cvart-sext-acord pe dominantă, **senza misura**. Celălalt fragment final condensează germenii unor pagini în măsură, cu siguranță demne de verva lucrării lui Haydn (vezi nota 2 de la pag. 7).

Ex. 14

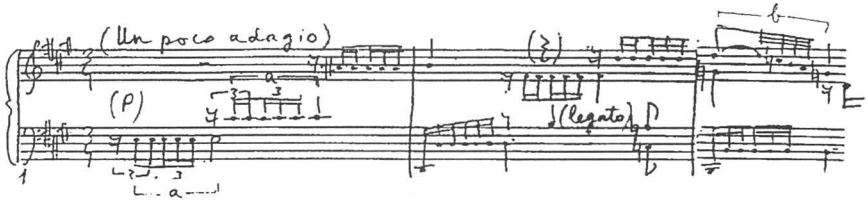


Pentru partea a doua există, din fericire, o schiță completă a unei cadențe de mare frumusețe, a cărei expresie delicată, deopotrivă bogată în sensuri, cere o pianistică rafinată.

Lipatti a interpretat partitura lui Haydn în cinci rânduri, cu începere din 18 martie 1944, cadențele proprii, datând din același an, fiind prezentate întâia oară publicului desigur atunci la Zürich. Care (versiune) să fi fost cea la partea I?

Mă întorc acum la ampla desfășurare **Un poco adagio** (31 de măsuri) care cuprinde o primă secțiune de 13, care înglobează o suspensie cu tril pe dominantă, la 6 și 7, debutând cu reluarea în imitații a motivului de note repetate în triolete duble cu care se încheie expoziția și se realizează dezvoltarea și puntea dinaintea cadenței.

Ex. 15

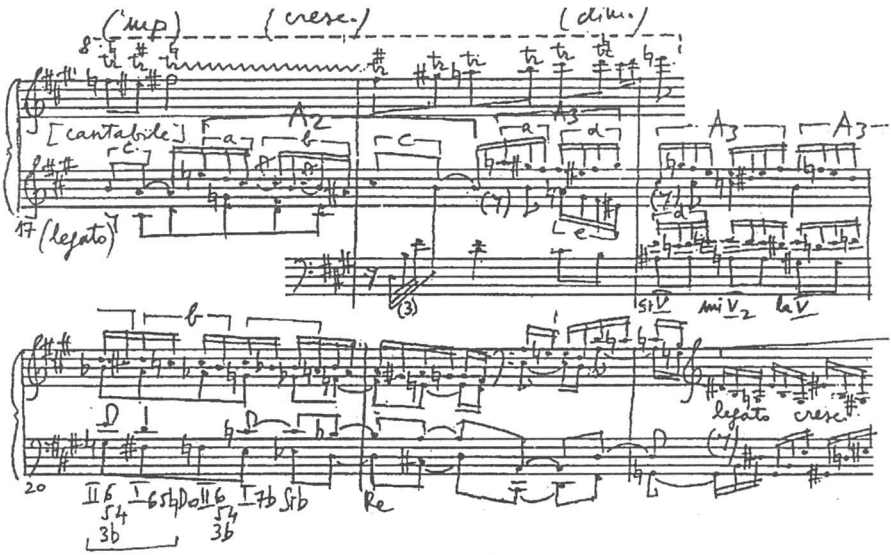


Ca urmare a trilului suspendat, este expusă splendida frază a doua a temei secunde (vezi și exemplul 24 b), ale cărei meandre ce se deapănă în secvențe descendente (în repriză, Haydn o reia doar pe aceasta), acum limpezită de neliniștile și angoasele cu care fusese învestită până acum, noua haină armonică trăgând-o spre tonalitatea subdominantei, bine întărită, înainte de a modula la fa diez minor. Secțiunea secundă (măsura 14) construiește un discurs omofon prin alunecări și urcușuri cromatice de mare frumusețe prezente la finele expoziției solistului, ce pornesc de la monodia acompaniată a temei principale,

https://biblioteca-digitala.ro

care evoluează la mâna stângă dedesubtul unui lung tril cristalin. Acesta prinde să urce treptat,

Ex. 16



sugerându-ne cu putere cucerirea, pas cu pas, a Absolutului artistic. Întreaga secțiune constituie momentul de grație al cadenței. Coda (7 măsuri) continuă discursul muzical cu motivul concluziv al expoziției pianului, desfășurat succesiv pe trei octave întru sublinierea tonalității-matcă, părăsite în măsura întâi și regăsite acum. Șerpuirile melodice ale temei întâi, epuizate printr-o cadență cu tril măsurat, împlinesc o meditație sonoră plină de simplitate nobilă.

Cadențele la Concertul nr. 21 în do major KV 467 de Mozart

Ca și în cazul celui anterior, Mozart nu a scris cadențe nici la *Concertul nr. 21 în do major KV 467*. Contribuția lui Lipatti a stat, aici, sub o zodie mai fastă, grație tiparului și, în plus, acelui emoționant și unic document sonor amintit (vezi nota 1 de la pag. 4). Banda a imortalizat atunci ultima apariție cu orchestra a artistului ce nu a apucat să cânte *„splendidul Do major 467"* (vezi nota 1 de la pag. 5), decât în trei rânduri, prima ocazie fiind la Geneva, la 13 iunie 1946. În acel moment, cadențele erau compuse de un an și jumătate.

Relev și aici impactul cu o muzică vie, măiestrit lucrată, plină de naturalețe. Cadențe mai folosite de interpreți sunt, deocamdată, cele ale lui Robert Casadesus, frumoase și bine proporționate. Ambii autori le încheie pe cele la partea întâi cu motivul cardinal, împlinirea momentului solistic părându-mi-se a fi

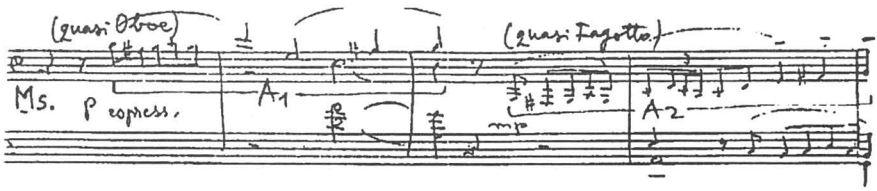
https://biblioteca-digitala.ro

superioară, din punct de vedere artistic, la Lipatti. Dimensiunile contribuțiilor la partea a treia sunt optime în ambele cazuri, inspirația lipattiană debordantă articulând, pentru prima mișcare, o curgere sonoră poate prea extinsă. Doi ani mai târziu, rațiuni conjuncturale vor conduce la „aranjarea" unei versiuni abreviate, ce elimină întreaga încleștare, cerând un arsenal pianistic superior, ce constituie miezul Cadenței.

Voi încerca o sistematizare a travaliului tematic, pornind cu monumentala Cadență la partea I (82 de măsuri). Pentru mai multă claritate voi menționa la fiecare secțiune numărul măsurii din partitură.

I (30) Introducere (6),
cu tranziția spre intrarea în scenă
a solistului: trei „strofe" (vezi nota 2 b de la pag. 5) **Do** **[1]**

Ex. 17



Dezvoltare (7), cu tranziția spre repriză (preluată
din dezvoltarea de după tema I din expoziție) **do-Si bemol- [7]**
sol-sol2 VII

Tranziție (10), cu motivul cromatic tensionat α
din introducerea orchestrală **sol V-Mi bemol V [14]**
(cu care va porni și epilogul orchestral)
legat de tema concluzivă
a aceleiași introduceri

Tema II (7), liniștire vremelnică, punte **Mi bemol-mi bemol [24]**
- si bemol V

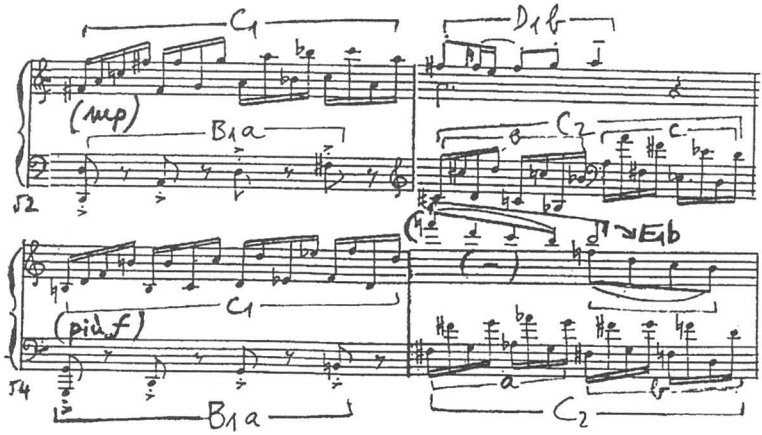
II (35) Tema punții (17),
intens modulantă, a cărei **si bemol-mi bemol-fa [31]**
a doua frază este dezvoltată
imitativ **-sol-Fa-re**

"Ars combinatoria" (18) 1 St (8) cu amplul pasaj **re V- sol V- do V [47]**
în șaisprezecimi din dezvoltare,
suprapus primului motiv din tema I,
legat cu similarul din tema II a
grupului tematic principal,

https://biblioteca-digitala.ro

apoi combinate prin restrângere,
inclusiv a acompaniamentului,
"mixtura" incluzând şi tema II

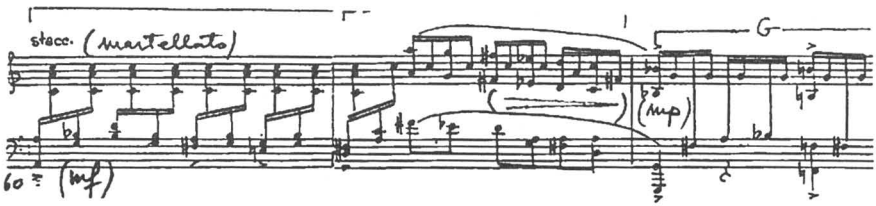
Ex. 18



2 St (6)
Abg (4) este continuat discursul mozartian din dezvoltare, amplificat în manieră Liszt-Busoni (progresie descendentă urmată de dinamizare)

do -Si b [56]
- sol V
sol [62]

Ex. 19



III (17) Culminaţie (10), cu caracter monumental şi tril pe dominantă în primele patru măsuri, a temei I condusă spre un arpegiu de septimă micşorată precedat de o inserţie a omonimei minore

Do-do [66]

do 2VII

https://biblioteca-digitala.ro

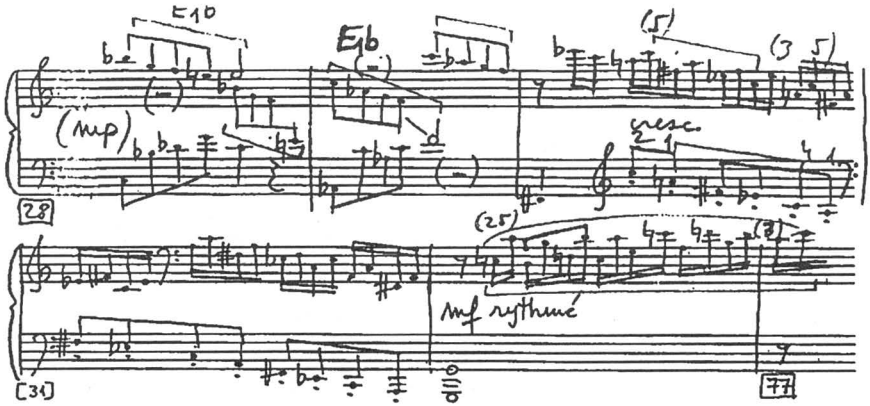
Coda (7), cu sextele desfășurate din finalul reprizei, condensarea care le succede (5 măsuri în 2) fiind compensată de amplificarea finală (2 în loc de 1), cu acorduri maiestuoase care includ și încrucișarea mâinilor. **Do [76]**

• (1 St + 2 St) + Abg: forma de bar, în terminologia germană prescurtată (**Stollen – Abgesang**)

Versiunea abreviată poartă titlul "Cadence spéciale pour **Robert Weisz**" (subliniat în original), nedatată (Geneva, septembrie 1949, după mărturia dedicatarului care o posedă). Este o lucrare ocazională[1], a cărei concizie maximă, necesară atunci interpretului destinatar, este, poate, de preferat. Nu și pentru autorul-interpret, ansamblul devenind mult mai sărac ca expresie, prin eliminarea a 44 de măsuri (mai mult de jumătate din parcursul inițial).

Versiunea 1945 (82 de măsuri)		**Versiunea Weisz** (38 de măsuri)
I	30	29
II	35	-
III	10 (Culminație)	2
	7 (Codă)	7

Joncțiunea este realizată prin două măsuri modulante, perfect adecvate, urmate de adaptarea arpegiului de septimă micșorată de la 74-75.

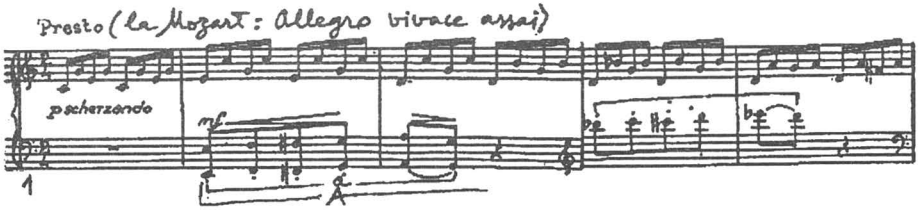
Ex. 20

[1] Robert Weisz, discipol al lui Lipatti la Conservatorul din Geneva, a intrat neașteptat, în septembrie 1949, în finala Concursului de pian desfășurat acolo, unde se cerea *Concertul nr. 21* Maestrul său i-a potrivit această versiune, cu care, adăugată trunchiului mozartian, tânărul a obținut premiul II. Mărturia acestuia peste decenii mi-a fost comunicată de Grigore Bărgăuanu.

https://biblioteca-digitala.ro

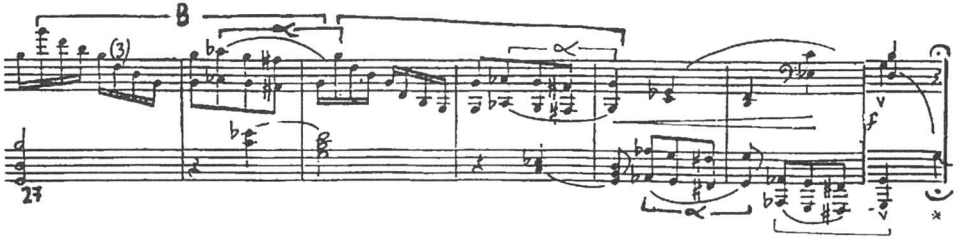
Acesta apare ca în expoziția Concertului, pierzând motivul caracteristic înglobat momentului similar din repriză, întărit de Lipatti cu accente și prezent anterior la 14-15, ba chiar reluat obsedant asemeni lui Mozart, în culminația de la 27-33 a cadenței la partea a treia (vezi exemplul 22).

Detaliind această ultimă contribuție de 52 de măsuri, vom recunoaște la începutul primei secțiuni (33) dialogul viu și tot mai strâns solist – orchestră din dezvoltare, redus pentru pian solo, cu folosirea încrucișărilor

Ex. 21



și, curând, doar a jumătății superioare a claviaturii, contrabalansate de pregătirea unei culminații pe dominantă, cu motivul translat, cu fiecare expunere, spre registrul grav, punerea în pagină trimițând spre Brahms.

Ex. 22

Celelalte 19 măsuri pornesc de pe un ison prelung pe dominantă, cu grațioasa temă dansantă a grupului tematic secundar, ce se înfiripă în ipostaza din repriză, cu o pasageră umbră a minorului omonim. Replierea rapidă în jurul aceluiași **sol** păstrează nuanța mică, verva contaminantă a gamelor și imitațiilor în **stretto** angajând întreaga claviatură. Reintrarea în flux se face **senza ritenuto** și **attacca**, soluție fericită pe care a adoptat-o și Casadesus.

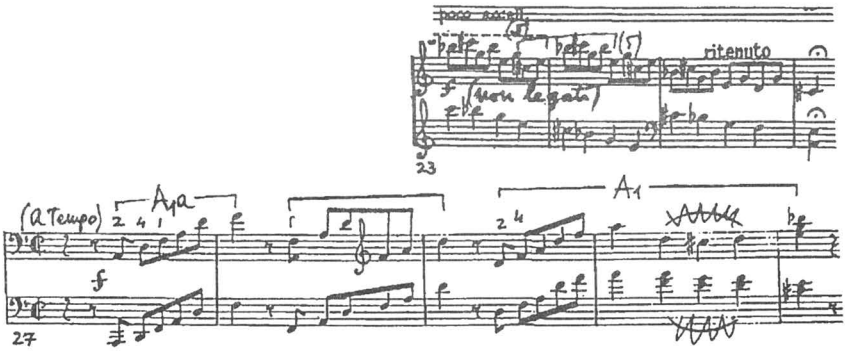
Sinteze

În cercetarea acestor momente de secol XVIII, retrăite și prinse pe portativ, ce impun de la sine prin prospețime și autenticitate, am fost frapat de opțiunea lui Lipatti de a le scrie fără armură, alterațiile constitutive îngreunând astfel textul. În perspectiva tipăririi, am purces la o transcriere care să conserve armura din

https://biblioteca-digitala.ro

partitura-argument. Evident, nu a fost cazul la Cadențele în Do major, de altfel, singurele publicate (la partea I – cea amplă).

Pentru *Concertul nr. 20* de Mozart, exemplele sunt reproduse din singura copie găsită (1936), aflată în colecția dr. Marc Gertsch din Berna, care conține adăugiri și rectificări. Interpretul are aici o mostră de scriitură vizualizat "modernă" practicată, de acum, consecvent și care reușește să exprime, inclusiv prin forma grafică, infinit mai mult decât ceea ce, mai târziu, Lipatti va desemna prin metafora *"craniului lui Yorick"*[1]. La cadența pentru partea a treia, ultima măsură din prima pagină este incompletă (punct de suspensie cu fermată), urmată fiind de reluarea discursului cu marcarea încă o dată a măsurii![2]

Ex. 23 (Vezi și exemplul 7)

Având în vedere adnotările autografe care probează revizuirea textului cu file numerotate, înclin să cred că se poate porni cadența și direct cu pagina următoare, rezultanta artistică fiind, poate, de preferat, atât ca proporție în cadrul întregului cât și ca început care îmi pare că merge mai bine în context. Se pierde, totuși, reamintirea temei a doua și un prim urcuș culminând în registrul acut.

Cadențele la *Concertul pentru două piane* de Mozart au ridicat problemele redacționale cele mai spinoase. Am confruntat aici trei surse: o versiune "în clar" (Biblioteca Conservatorului din Geneva) care conține scăpări de transcriere față de schița purtând aceeași dată (Paris, 19 octombrie 1938), aflată la Biblioteca Academiei Române (vezi nota 1 de la pag. 6), tot aici existând și o altă versiune, nedatată, transcrisă caligrafic, cu diferențe și omisiuni, ce pare să pornească de la aceeași schiță. Această din urmă transcriere înfățișează pentru partea a treia o cadență cu două treimi mai lungă, schimbarea, a cărei descoperire îmi aparține, producându-se de la măsura 49. Consider versiunea în cauză ca fiind legată de

[1] "Nu cercetați niciodată o operă cu ochii morților sau ai trecutului; s-ar putea să nu vă alegeți decât cu craniul lui Yorick. Casella spunea pe drept cuvânt că nu trebuie să ne mulțumim să respectăm capodoperele, ci să le iubim." (Dinu Lipatti: "Ébauche d'un projet...", op. cit., vezi nota 6 de la pag. 8).

[2] Anulând arcurile de **legato** din măsura 30, Lipatti se corectează pe sine, în acord cu textul mozartian.

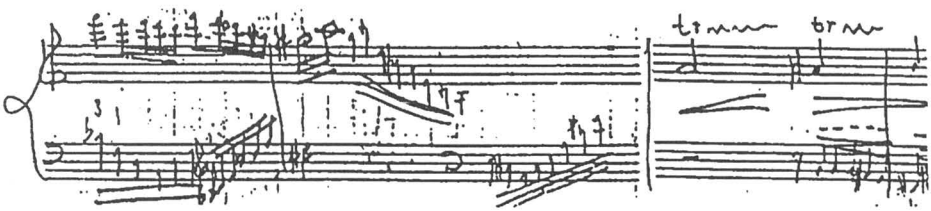
https://biblioteca-digitala.ro

concertele pariziene din iulie 1939, punerea în pagină a segmentului comun (cu accente și crescendo-uri mai "din scurt", cu o altitudine dinamică mai ridicată) putând constitui un argument. Judecând după amplificarea care transformă "cuvântul soliștilor" într-un poem în sine, o desemnare a transcrierii "Geneva" ca fiind mai târzie îmi părea plauzibilă, dacă nu aș mai fi întâlnit un caz similar de complicare ulterioară a discursului sonor la *Concertul pentru orgă și pian* din august același an[1].

În dosarul MR 1247 – Varia de la Biblioteca Academiei Române se găsește un început, fără titlu, de cadență la Partea I, schiță de trei pagini (50 de măsuri) a unei alte versiuni, ce se arăta a fi mai extinsă. De la măsura 2, pianul I dă replica în oglindă partenerului său, urcușul marcat de treptele acordului de tonică mutându-se după 7 măsuri în Do și apoi în Re bemol, devenind politonal (Re bemol – Mi bemol). Din formulele cadențiale **senza misura**, asemănătoare celor din exemplul 13, sistemul 2, se alcătuiește o întinsă suspensie pe dominanta lui Fa, urmată de un episod stabil tonal, bazat pe expunerea repetitivă, inclusiv augmentată, a temei I a grupului secund, într-o tratare liniară tot mai îndrăzneață. La capătul a 14 măsuri, tema se mută în Sol bemol, apoi în La, însoțită de un **ostinato** de trisonuri vu vocea superioară fixă, discursul întrerupându-se. În logica interpretărilor de mai sus, această versiune pare, și ea, legată de momentul iulie 1939, constituind un torso insolit, inclusiv cu măsuri asimetrice, a cărui finalizare ar fi întregit o cadență probabil pereche a celei amplificate pentru partea a III-a.

Pentru Haydn – *Re major* există două foi manuscrise cuprinzând câte un final distinct de cadență la partea a doua (ultimele trei, respectiv șase măsuri, cu armură!), precum și schița integrală a Cadenței la partea a II-a, toate nedatate (1944, vezi nota 3 de la pag. 6). O dilemă de citire a cadenței lente s-a ivit la măsura a șasea,

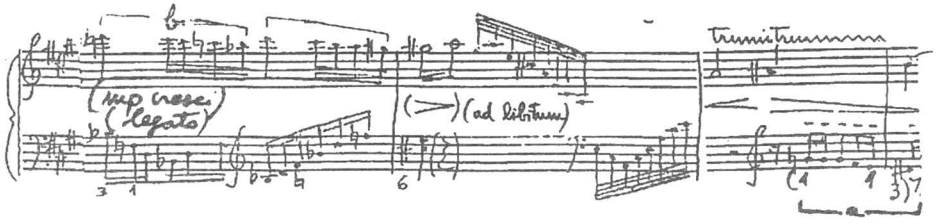
Ex. 24a



[1] Roxana Susanu, muzicolog, de la Biblioteca Academiei Române, mi-a semnalat această subtilitate mai aparte de laborator componistic, semnând, totodată, în "Academica", nr. 3/1997 studiul "Dinu Lipatti – Manuscrise inedite". În preajma aceluiași an 1939, Béla Bartók avea să scrie și el Cadențe la *Concertul KV 365* de Mozart, însă pentru câte un protagonist.

https://biblioteca-digitala.ro

Ex. 24b



în manuscris apărând numai trezecișidoimi care compun astfel o măsură de patru timp. Susțin că arpegiul (marcat de mine cu „ad libitum") trebuie scris cu șaizecișipătrimi, timpul trei dobândind, astfel, o factură virtuoz-improvizatorică binevenită aici, în vreme ce primii doi rămân ocupați de un tremolo moderat, măsurat, stilistic adecvat, folosit ca tril și în măsura concluzivă a cadenței. (Vezi și exemplul 15.)

În fine, pentru *Concertul nr. 21* de Mozart am beneficiat de textul muzical tipărit (vezi nota 1 b de la pag. 4) datat Montana, 22 ianuarie 1945, în care am inserat corecturile comunicate de Grigore Bărgăuanu, text pe care l-am confruntat cu înregistrarea lui Lipatti și cu manuscrisul dedicat lui Robert Weisz (1947).

Scriitura acestor replici la partituri clasice adoptă pianistica mare de tip Liszt-Busoni (vezi exemplele 7 și 19), folosită însă cu economie, numai în momente de acumulare sau culminante. Registrul extrem-grav este utilizat doar în acordurile finale (suprapuse **tutti**-urilor, semnul de „ottava bassa" apărând, însă, în paranteză la Cadența pentru R. Weisz!). Amploarea unor astfel de momente nu trebuie, însă, clamată în sens romantic, în dauna echilibrului și transparenței sonore. Lipatti însuși face astfel, după cum ne arată unica întruchipare sonoră a partiturilor de față (vezi nota 1a de la pag. 4), întreaga atitudine lipattiană evoluând către simplitate, claritate și distincție, optică rară în epocă, ce și-a dobândit, mai ales în deceniile din urmă, statutul de model peren de perfecțiune.

Întâlnim și aici predilecția pentru scriitura motivic-contrapunctică dusă la apogeu în acel moment pianistic care este *Fantezia op. 8* (1940[1]; vezi exemplele 2 și 10), precum și cele trei planuri sonore distincte, urmate de bogate turnuri cromatice descendente pe patru voci (vezi exemplul 16), aici, tema cu acompaniamentul său fiind cuprinsă de autorul *Sonatinei* din 1941 doar la mâna stângă. Mai mult, o veritabilă **ars combinatoria** cu restrângeri motivice găsim în exemplele 3 (pe verticală), 4 (pe orizontală), 13 și 18 (ambele modalități). Cadențele timpurii sunt contemporane cu *Concertino în stil clasic* (1936), respectiv *Simfonia concertantă pentru două piane* (1938), o undă de neoclasicism stravinskian făcându-se simțită în ciocnirile rezultate din tratarea liniar-independentă a planurilor, în asprimea unor sonorități născute din suprapuneri îndrăznețe de tonică-dominantă (momentul trilului pe **re** prelungit obsedant – vezi

[1] Lucrarea am readus-o pe scena de concert după cincizeci și unu de ani și am pregătit-o pentru tipar între anii 1992-1999.

https://biblioteca-digitala.ro

exemplul 5[1]) sau urcușul dârz al pianului doi (vezi exemplul 8), tot aici întâlnind și paralelisme de cvarte (vezi exemplul 9).

Exploatarea tematicii este, în fiecare caz, (aproape) completă, solistul luându-și, în cele din urmă, revanșa prin prelucrare suverană inclusiv / mai ales a materialului muzical care se auzise, până atunci, doar la orchestră.

Adaug câteva considerații privind pianistica și punerea în pagină. Asemeni lucrărilor originale împlinite, bogăția și densitatea informațională din aceste Cadențe, cu scriitură riguroasă și îngrijită, sunt pe potriva înzestrării mentale și instrumentale de excepție a autorului-pianist. Interpretului îi este solicitat un arsenal complet de mijloace tehnice și de expresie, îndelung șlefuite prin studiu disciplinat care să conducă la claritatea planurilor sonore, la redarea limpede a țesăturii polifonice, a trilurilor interioare, lejeritate, pedală bine drămuită, ca să nu mai amintesc de delicatețe și forță interioară, de vioiciune și simț al frazei. Numai astfel, muzica din aceste pagini, scoase la lumină, în cea mai mare parte, abia acum, va putea trăi, precum spunea Lipatti, *"sub degetele noastre, sub ochii noștri, în inima și mintea noastră"* (vezi nota 6 de la pag. 8).

Soarta autorilor de cadențe a rămas ingrată, aceștia fiind sortiți, de cele mai multe ori, anonimatului (tradiția de a-i numi pe mape de discuri sau în programe de sală fiind firavă). În plus, orice mic derapaj din cadrul unei condiționări stilistice stricte și adesea obtuze este, cu începere din secolul XX, sever sancționat. Lipatti însuși a trăit aceasta, iar mentalitatea muzicală a momentului nu s-a înnoit.

Fie ca aceste crâmpeie de geniu altoite la trunchiul unor mari capodopere să bucure interpreții și melomanii de pretutindeni. Acordul dat de organizația deținătoare a copyright-ului manuscriselor lipattiene din străinătate, "Ligue genévoise contre le cancer", va împlini, prin tipar, faptul unei răspândiri normale.

BIBLIOGRAFIE

1) XXX – "Dictionnaire encyclopédique de la musique", Université d'Oxford, sous la direction de Denis Arnold, 2 vol.; Robert Lafont – Paris, 1989
2) XXX – "Dicționar de termeni muzicali", coordonator științific: Zeno Vancea; Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1984
3) XXX – "Hommage à Dinu Lipatti", Labor et Fides, Geneva, 1952
4) XXX – "Festivalul internațional de muzică Dinu Lipatti (Evocare)", Comisia Națională a României pentru UNESCO; Ed. Octopodium, București, 1991
5) BĂRGĂUANU, Grigore și TĂNĂSESCU, Dragoș: "Dinu Lipatti"; Ed. Muzicală, București, 2000
6) BĂRGĂUANU, Grigore și GERSCH, Marc: "The repertoire of Dinu Lipatti", în caietul albumului de CD-uri "Lipatti – Les Inédits", ARCHIPHON – Germania, ARC 112-113/1995
7) CIOMAC, Emanoil: "Pagini de cronică muzicală"; Ed. Muzicală, București, 1967
8) DELAVRANCEA, Cella: "Scrieri"; Ed. Muzicală, București, 1982
9) SPYCKET, Jérome: "Clara Haskil"; traducere de Adriana Moscuna și Ina Teodosiu după "Clara Haskil"; Les Éditions Payot, Lausanne, 1975; Ed. Muzicală, București, 1987
10) SUSANU, Roxana: "Dinu Lipatti – Manuscrise inedite", în "Academica", București, nr. 3/1997

[1] Semnificativă este cuplarea, pe scenă, a *Concertului în re* (cadențe proprii) cu *Capriccio* de Stravinski.

https://biblioteca-digitala.ro

STUDII

Theodor ȚUȚUIANU

Eterofonii în partituri bachiene (II)[1]

C. Unități etalonice specifice, ca modele pentru unele unde eterofonice selective

Ca adiție la seria unităților etalonice prezentate, se vor expune câteva unde eterofonice ale căror modele se disting, adecvat, prin specificul conformațional și de orientare parametrică prestabilite.

Sunt formule eterofonice, pe lângă celelalte, unele reexprimate, prin care I.S. Bach își semnează contribuția adusă acestui fenomen sonor atât de complex și pătrunzător prin penetrația sa în toate ipostazele existenței bipolare ale lui "unu" și ale "multiplului" său.

1. Aritmia eterofonică

Variantă mai nuanțată a eterofoniei superpoziționale ce cochetează, sensibil, și cu cea desfășurată prin parataxa dispunerilor paralele dislocate, aritmia eterofonică este o undă flanată ce implică un complet polinivelar, unde vocile active își respectă restricția unisonică a singularității melodice. Însă, prin randamentul sporit de factură polifonică, evidența acestuia (unisonul) se pierde în corola ornamentică, figurativă, prin bogăția foliolelor melodice și pluralitatea impulsurilor ritmice complementare. Astfel, veritabilul unison-octavă, care în mod firesc se enunță simultan, este marcat prin tratament polifonic, eliminând, total sau parțial, sincronia prin presărarea acestuia în cadrul spațial impus de restricția dimensionalului metric și funcțional pentru toate vocile.

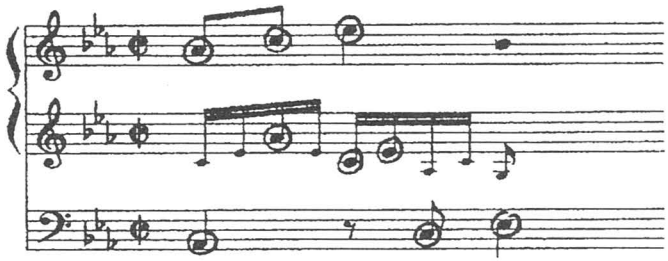
[1] Pentru imaginea completă a acestui demers, este necesară parcurgerea întregului serial întrucât termeni, noțiuni etc., sau exemplele, ca "argument al implicării", se (re)găsesc, prin trimitere sau acumulare, în capitole alăturate sau detașate (în numere diferite ale revistei).

https://biblioteca-digitala.ro

Enunțul flanat al unisonului (octava) se sprijină pe formula nudă, necolorată a firului melodic original, lansat la una din voci, însoțit de reformulările sale paralele mascate, topite în inflorescența decorului ornamentico-figurativ prin coincidențe de simultaneitate modeste, chiar "întâmplătoare", ca oferte ale nedisciplinării izomorfice, întrucât principiul relevării sale, a unisonului, în astfel de motivații eterofonice, este desincronizarea ritmico-melodică la care se adaugă și parataxa așezării.

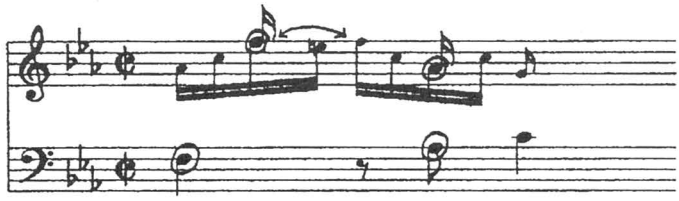
Este o "îngânare" unisonică, ce pornește de la o formulă consacrată, și apoi deturnată, a imitației în care proposta și risposta pornesc deodată, din unison-octavă dar, prin detașări flexionare ulterioare se individualizează corespunzător, variațional, prin diminuare, recurență de poziție permutativă, figurație, ornamentare etc., revenind temporal la pilonul singularității inițiale.

Ex. 62: *OW*[1] *I, Sonata I, partea I, m. 41, v. 1-3*



Iată o nouă formulă eterofonică, valorificată magistral de geniul bachian, în care singularitatea unisonică, de referință pentru perechea sa paratactică, pluralitatea melodică, este părtașă cu propria-i regenerare. O pluralitate atomică, cu popasuri intermitente la unison-octavă, de opulență ornamentică, ce înflorește în detaliul linear prin patru procedee de amalgamare și mascare unisonică:

• **Modificarea duratei**, raportată la original, care de regulă este inferioară acestuia – diminuare ritmică;

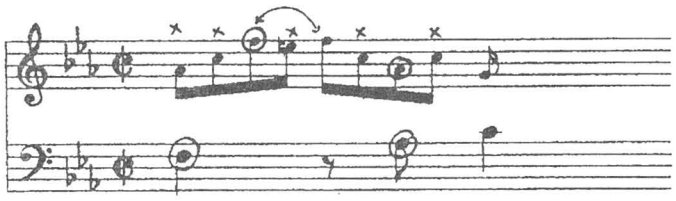
Ex. 63: *OW I, Sonata I, partea I, m. 37, v. 2,3*

[1] OW – ORGELWERKE (Lucrări pentru orgă).

https://biblioteca-digitala.ro

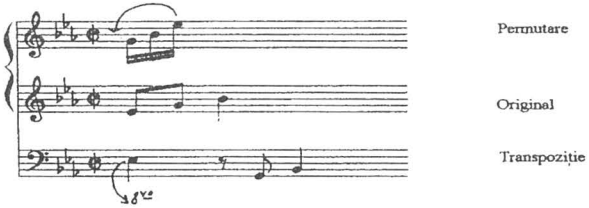
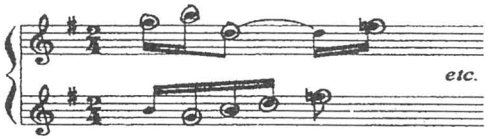
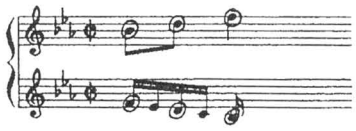
• **Dislocul metric,** prin distribuirea enunțului unisonic în lăcașuri metrice diferite (Ex. 63);

• **Ornamentica și figurația acordică** a pilonului melodic unisonic, prezente prin note străine sau componente ale funcției de referință;

Ex. 64: *OW I, Sonata I, partea I, m. 37, v. 2,3*



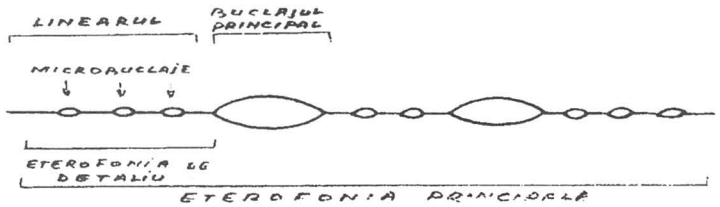
• **Parataxa așezării** face trimitere la ordinea de înlănțuire a coloanei unisonice ale cărei componente, uneori, sunt permutate sau transpuse la octavă, ori poziționate prin recurență, punctuală sau de poziție, a originalului.

Ex. 65: *OW I, Sonata I, partea I, m. 12*

Ex. 66: *OW I, Sonata a VI- a, partea I, m. 22*

Ex. 67: *OW I, Sonata I, partea I, m. 3*

https://biblioteca-digitala.ro

In derulajul undei cu acest specific eterofonic, singularitatea își are cursul linear, colorat prin micro-buclaje ale căror pendulări în jurul și pe timpul pilonului unisonic revendică, prin similitudine configurațională cu buclajul principal, proprietățile acestuia la nivel miniatural, sugerând câte o miniundă pentru fiecare unitate care desparte pluralitatea.

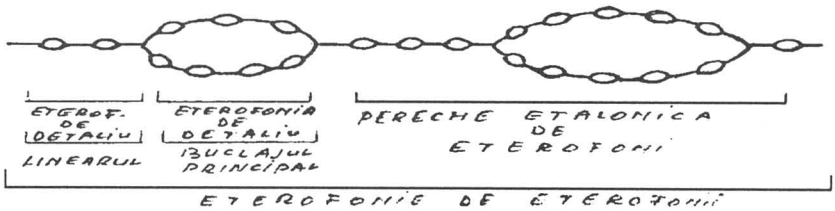
Poate fi nominalizată ca o eterofonie de detaliu a eterofoniei principale acolo unde este mai vulnerabilă, perceptiv, singularitatea (eterofonizarea singularității).

Ex. 68: *Eterofonie de eterofonii*



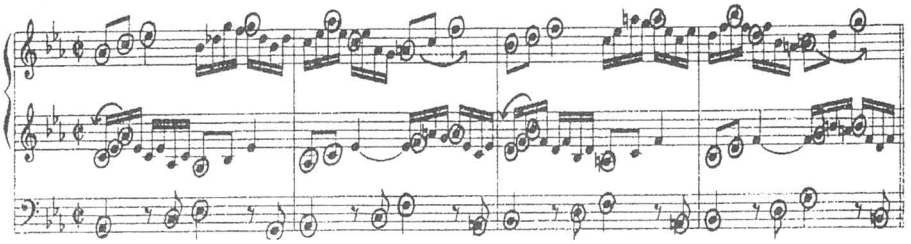
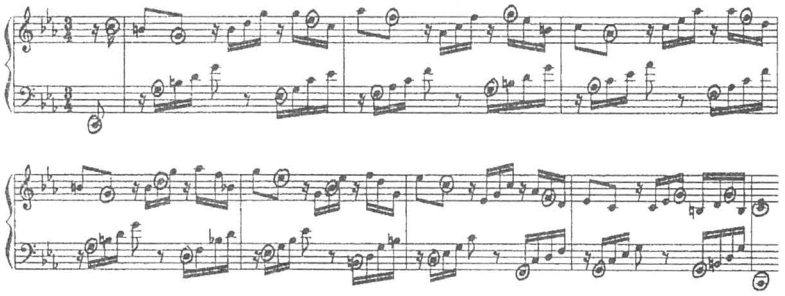
O astfel de undă, ce face trimitere la **autosimilitate**, și anume, la regăsirea întregului, ca structură, în oricare din părțile sale, este îndreptățită a-și purta nominalul ca eterofonie de eterofonii. Mai cu seamă dacă, prin convertire, și plurifilarul buclelor principale își modifică linearismul melodiilor prin catenări plurale, de detaliu ale singularității, pentru oricare dintre traseele individuale ce o compun.

Ex. 69: *Eterofonie de eterofonii*



Iar, prin perturbațiile ce derivă din neastâmpărul unităților unisonice de a nu se exprima disciplinat, prin enunțuri izocronice, acest tip de undă își poate confirma statutul prin sintagma emblematică **aritmie eterofonică** – *o melodie ce-și susține propriile variante rătăcite în universul figurației și al ornamenticii.*

https://biblioteca-digitala.ro

Ex. 70: *OW I, Sonata I, partea I, m. 41-44*

Ex. 71: *OW I, Passacaglia, m. 113-119, v. 1,2*

Prin extrapolare, aceste suprapuneri dislocate în detaliu, dar echivalente pe un spațiu temporal determinat, sugerează o eterofonie superpozițională, o imitație paralelă eterofonică, declinată polifonic, așa cum o propune și o susține J.S. Bach în exemplele prezentate (70 și 71). Acest aspect confirmă definirea consacrată a eterofoniei dar, în același timp, se plasează, oarecum, paralel cu acesta prin accepțiunea (i)reductibilității eterofoniei raportată la polifonie. Ceea ce, încă, nu se acceptă, o evaluare mai nuanțată a ireductibilității eterofoniei, J.S.Bach impune (Ex. 70 și 71) prin cooperarea simbiotică a două dintre cele patru categorii de fenomene sonore fundamentale și anume, eterofonia și polifonia, ca procedeu și mod de exprimare a unui text muzical ce conferă dublă ipostază acestuia – eterofonie polifonică sau, în revers, polifonie eterofonică.

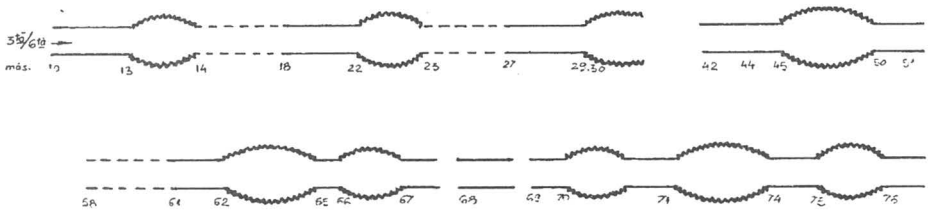
2. Eterofonia melodică paralelă

O formă specială a eterofoniei se remarcă prin prezența unui linear melodic însoțit de o dublare a sa în mers paralel, izoritmic, de terțe sau sexte paralele, repartizată la o voce-pereche. Astfel, ia naștere între cele două voci o bandă melodică cu ambitus constant de terță sau sextă, cotată ca model, etalon al singularității, al cărei traseu este marcat, intermitent, cu perturbații ce destramă

https://biblioteca-digitala.ro

sincronia perfectă a monolitului bifilar prin pluralităţi ritmico-melodice complementare, ceea ce conferă acesteia statutul unei eterofonii melodice paralele; o eterofonie de bandă intervalică fixă.

Ex. 72 : *Missa în si minor, nr. 2, Duet*



3. Eterofonia funcţională

Clişeul eterofonic al acestei unde constă în aglomerări şi rarefieri de enunţuri acordice, repartizate pe voci distincte, în prezenţe simultane sau eşalonate diacronic la nivelul unei singure competitoare cu profil melodic.

Se disting două formule eterofonice cu referiri la structura şi consistenţa funcţională a unui text muzical cu profil adecvat.

3.1. Eterofonia funcţională plurinivelară

Este o eterofonie veritabilă, exprimată prin cel puţin două voci active, unde liana succesiunilor alternative dintre singularitate şi pluralitate, ce conferă

specificul acestei unde, constă în aglomerări prin enunţuri simultane de cel puţin două acorduri, repartizate distinct, pe voci corespunzatoare, diferite, şi rarefieri prin prezenţa plenară la toate competitoarele completului (vocile active) a unui acelaşi acord. O pendulare a densităţilor funcţionale prin variaţia ce rezultă din alternanţa singularitate (un acord ca unitate etalonică lineară) – pluralitate (acorduri enunţate simultan), ca buclaj al aglomerării ce conferă undei profilul eterofonic corespunzător acestui specific parametric. Se remarcă, adesea, o verticalizare a unor înlănţuiri speciale funcţionale ce atribuie buclajului eterofonic al pluralităţii un statut cadenţial armonic (Ex. 25).

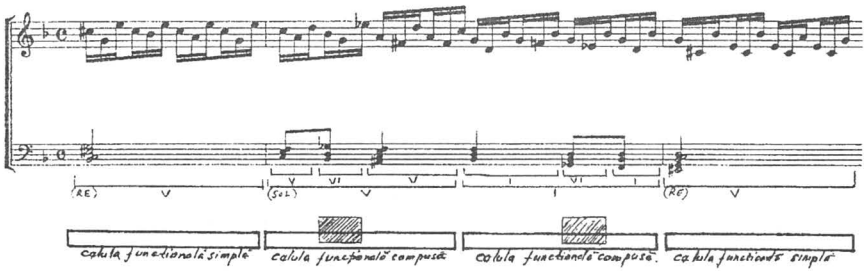
3.2. Eterofonia funcţională lineară

Un alt aspect al eterofoniei funcţionale constă în prezentarea în linie diacronică, la o singură voce, a buclajului pluralităţilor eterofonice, prin eşalonarea aglomerărilor acordice în spaţii metrice restrânse, rezervate corespunzător şi echivalente rarefierilor ca singularităţi funcţionale. Se naşte, astfel, o alternanţă

https://biblioteca-digitala.ro

între etalonul singularității (un acord), ca celulă funcțională simplă[1], și cel al pluralității (acorduri "îngrămădite" linear), ca celulă funcțională compusă, ale căror enunțuri succesive, în alternanță, sugerează profilul eterofonic undei funcționale vizate. Așadar, se remarcă o eterofonie funcțională desfășurată, enunțată de o singură voce, unde parteneriatul singularitate-pluralitate își derulează conținutul linear pe unități de timp egale, însă cu priorități densionale distincte pentru fiecare.

Ex. 73 : *WK* [2] *I, Preludiu în re minor, m. 19-21, v. superioară*



4. Eterofonia latentă

S-a afirmat, și s-a consacrat, în literatura de specialitate prin referire la texte muzicale cu specific determinat, că eterofonia își definește statutul - distinct prin raportare la celelalte fenomene sonore cum ar fi monodia, armonia, polifonia – prin relevarea unui influx al cărui traseu este încărcat și descărcat alternativ, cu informații suplimentare sau deficitare atribuite celor două momente ca unități oarecum opozante: singularitatea și pluralitatea.

Prin raportare la definirea eterofoniei ca succesiuni, în alternanță, a două structuri de natură lineară și polinivelară, unde evenimentele de aglomerare sunt atribuite variantelor unei aceeași melodii originale, se poate afirma că dacă unitatea etalonică este o monodie (în segmental adecvat), atunci cea buclată, a pluralității, este o polifonie (dimensionată corespunzător).

[1] Orice acord își poate releva funcționalitatea, pe de o parte, prin aderarea sa la un centrul tonal, unde aportul său la susținerea gravitaționalului este tributar unei ierarhii prestabilite, iar pe de altă parte, ca celulă functională, prin consistența decorului său constituțional, ale cărei componente își parcurg periplul termporalo-metric, în ipostaze ce-și angajează distinctiv "marfa" acordică prevalent pe criterii de coloratură ornamentalo-funcțională.

[2] WK – WOHLTEMPERIERTES KLAVIER (Clavecinul Bine Temperat)

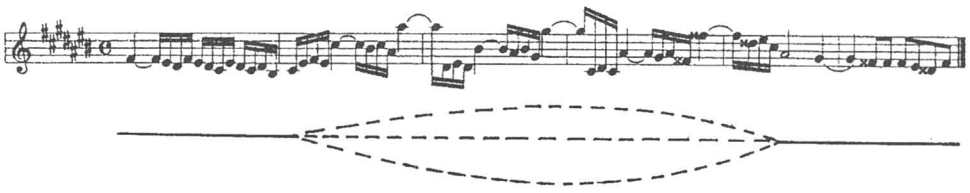
https://biblioteca-digitala.ro

Cu referire la bucla acestui influx de profil eterofonic, se remarcă două aspecte: cel al unei polifonii superpoziționale, veritabile, în care competitoarele sunt cel puțin două, ca număr de voci active, reale, și, pe de altă parte, cel al unei polifonii latente, enunțată la o singură voce, activă, care în pelerinajul său linear configurează, prin varietatea desenelor melodice, o polifonie ascunsă, latentă, ce conferă drepturi superpoziționale, și implicit buclaj eterofonic, traseului de referință corespunzător. Și anume, dacă o melodie își lansează cursul melodic fără veleități de reevaluări de altă natură, dar care prin incursiuni de detașări și cumulări pe scala hertziană conferă acesteia un statut polifonic prin sugerarea unor structuri paralele ascunse, corespunzătoare, se poate afirma că aceste buclaje plurale, de enunțuri multiple, neexplicite, dar deduse, pot reprezenta argumentul unei eterofonii latente repartizate la o singură voce unde monodia lineară este perturbată, sporadic sau periodic, de o buclă superpoziționată latentă. Este o eterofonie latentă, provenită din latențele unității plurale, ale cărei enunțuri, prezente la o singură voce activă, ce coabitează diacronic cu perechea sa, unitatea singulară, consfințește specificul acestei unde.

5. Eterofonia parametrică

Formula de relevare a influxului eterofonic pornește de la detașarea, prin exfolieri parametrice, a lanțului segmental individualizat care, prin cooperări verticale, reciproce, plurale, generează o structură superpozițională, cu separări și corespondențe delimitatoare.

Ex. 74: KF – DIE KUNST DER FUGE (Arta Fugii)



5.1. Eterofonia hiatală

Acest tip de eterofonie se remarcă prin succesiuni de coincidențe și separări temporale ale delimitărilor segmentale pluriparametrice care, prin dispuneri eșalonate, diacronic, profilează o conformație pendulantă, de alternanță a densităților variabile, competitive, ale singularității (de incidență articulatorie) cu cea a pluralității (de risipire desincronizată a terminalelor de compartimentare parametrică) - Ex. 61.

https://biblioteca-digitala.ro

5.2. Eterofonia segmentalului pluriparametric

Evidența netă a punctelor-hiat de delimitare către o eterofonie hiatală implică și o eterofonie segmentală unde distribuirea pe axa temporală a parcelărilor parametrice individuale, prin terminale specifice, configurează un rulaj compartimental mobil, pendulant și variabil, prin alternanța potrivirilor dimensional-izocronice (singularitatea) cu cea a pluripartiției verticale (pluralitatea) - Ex. 60.

6. Eterofonia tematică

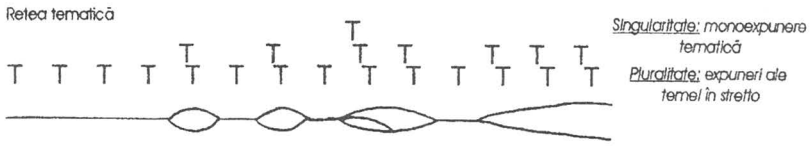
Intregul corp tematic ce determină constituția unei fugi, poate fi evaluat, prin feding-ul și dimensionalul expunerilor sale, ca o coloană actantică ale cărei oscilații variaționale, de natură eterofonică, sunt motivate atât prin aglomerări expozitive, alternate cu enunțuri solitare, cât și prin paradigma tuturor prezențelor tematice ca formulă complexă ce susține desfășurat, în timp, tandemul alcătuit din original și variantele sale.

Se disting, așadar, două direcții de înseriere a undei eterofonice tematice:

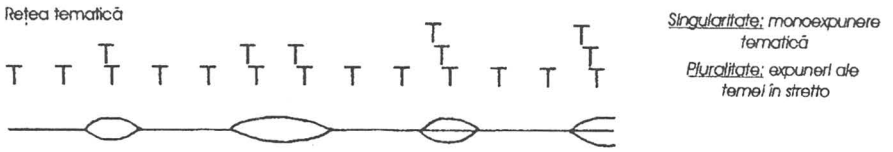
6.1. Unda densităților tematice

Un astfel de influx se remarcă, eterofonic, prin aglomerări și singularități ale temei enunțate prin suprapuneri în stretto (uneori complete) sau izolate, ceea ce conferă acest specific de sinuozități densionale întregului lanț expozițional ce compune o fugă.

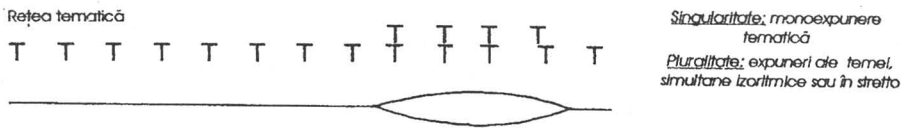
Ex. 75: *WK I, Fuga în do major, rețeaua tematică*



Ex. 76: *WK II, Fuga în re major, rețeaua tematică*



Ex. 77: *WK II, Fuga în sol minor, rețeaua tematică*



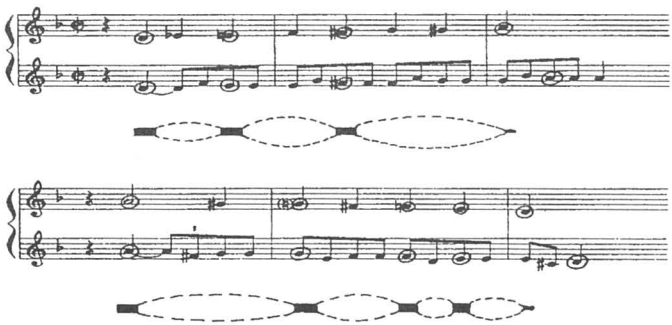
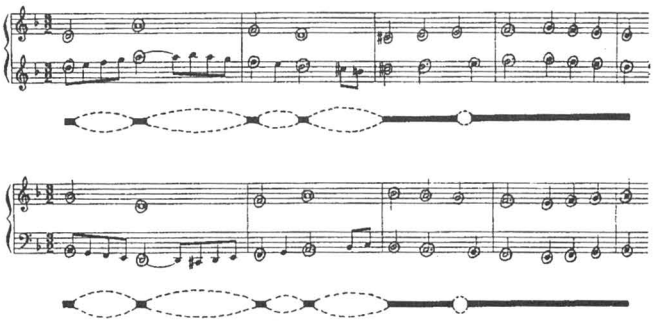
https://biblioteca-digitala.ro

6.2. Unda feding-ului tematic

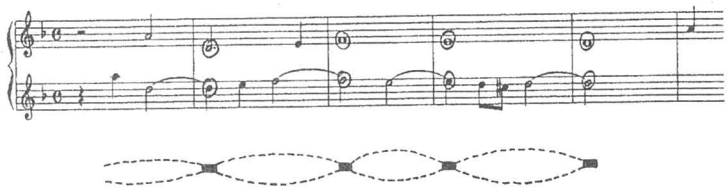
Izvodul eterofonic al acestei unde se substituie prezențelor flexionare ale întregului tren tematic din cadrul unei fugi, care, suprapuse, teoretic, ca autoexprimări ale modelului cu propriile variante, sugerează specificul variațional al unui trup eterofonic descompus și redistribuit în timp.

Este o deturnare a timpului comun – ce-și poartă paradigma prezențelor tematice – în timpi exfoliați și replasați în necesarul derulajului actantic ce consfințește statutul unei fugi, așa cum însuși I.S. Bach a demonstrat, magistral, în caruselul întregului tematic din Arta Fugii.

Clasa singularului tematic vizează, așa cum s-a menționat, diminuarea, augmentarea, inversarea, ornamentarea, uneori simplificarea sau recurența, mobilitatea funcțională și tonală (proprie sau contextuală), cât și cvartetul enunțurilor principale – subiect, răspuns, tema hibridă, tema peonică: O undă tematică lineară, eterofonizată abstract prin reașezări verticale ale tuturor expunerilor flexionare; o sincronie eterofonică a paradigmelor tematice mascată prin diacronia enunțurilor sale.

Ex. 78: *KF33, Fuga 11, temele în perechi 2,8 și 3,7*

Ex. 79: *KF, Fuga 12, temele în perechi 1,3 și 2,4*

https://biblioteca-digitala.ro

Ex. 80: *KF, Fuga 15, temele 2 și 5*



7. Eterofonia silabației

Raportată la un enunț muzical însoțit de text literar, eterofonia silabației se remarcă în contexte melodice sau polifonice unde pulsul linear sau vertical este întreținut de emisii silabice sau melismatice însoțitoare ale particulelor sonice corespondente.

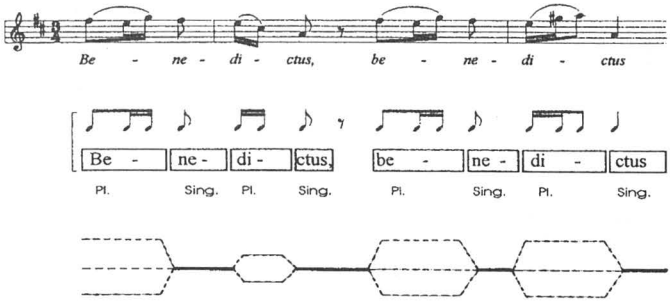
Se disting două eșantioane de rezonanță eterofonică:

7.1. Unda silabației lineare (melodice)

Aportul major adus acestei eterofonii cu profil silabic este marcat prin coincidența temporal-numerică primară, de tip silabă-sunet.

O singularitate absolută al cărei raport, 1:1, statuează atributul acestui model ca etalon stabil care, împerecheat, prin desfășurări seriale aleatorii, cu mai generoasa consoartă ce adiționează mai multe sunete corespondente unei singure silabe, ca pluralitate evidentă, întregește corola melodică al cărei enunț silabic configurează unda eterofonică.

Ex. 81: *Missa în si minor, nr. 22, Arie, m. 21-23*



https://biblioteca-digitala.ro

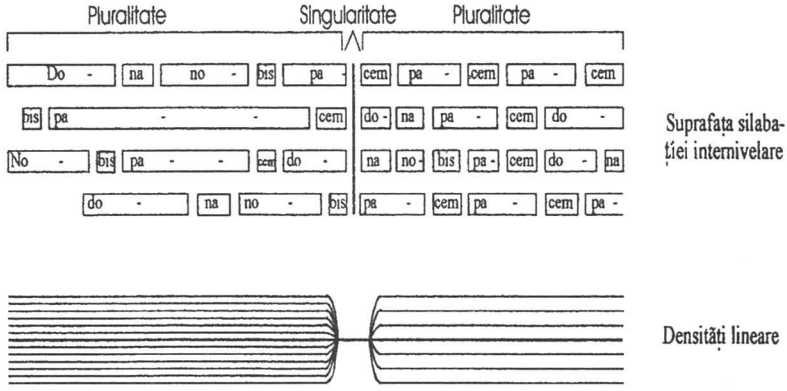
7.2. Unda silabației internivelare

Profilul acestei unde eterofonice presupune un complet polifonic, pe mai multe voci active, unde coexistența paralelă a mai multor entități melodice lineare oferă o frescă mai complexă a cooperării intersilabice pe o axă a timpilor corespondenți.

7.2.1. Unda silabației internivelare prin densități lineare

Localizarea silabică pe o suprafață polifonică vocală vizează două ipostaze ale dispunerilor verticale: simultaneitatea, ca etalon stabil al enunțului unei silabe de întregul complet vocal (singularitatea) și dispersia, prin enunțurile dispuse mozaical, în prezențe izolate sau grupate pe voci parțiale, pe o unitate de timp determinată (pluralitate). Înlănțuirea acestor mișcări silabice, simultane sau oblice, cotează suprafața polifonică în cauză, cu valențe eterofonice.

Ex. 82: *Missa în si minor, nr. 24, Chor, m. 35-38*



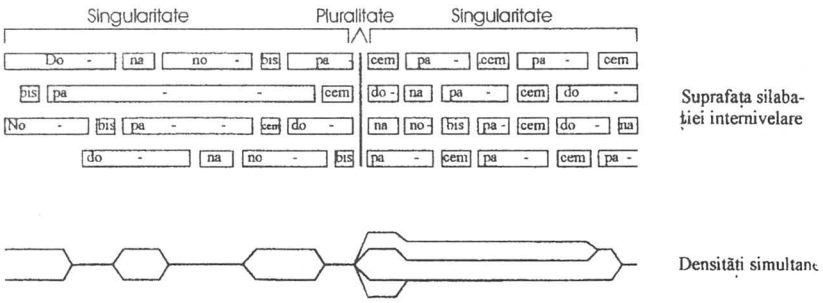
7.2.2. Unda silabației internivelare prin densități simultane

Aceste certitudini se clatină, însă, dacă instituim relativitatea în certificarea simultaneității ca etalon stabil al singularității și disiparea ca pluralitate, întrucât aglomerarea enunțurilor silabice simultane, pe aceeași unitate, confirmă pluralitate, pe când eșalonarea mozaicală, diacronică, în prezențe izolate, implică singularitate. La care se adaugă și superpoziția, în sensul emiterii simultane a mai multor silabe diferite sau a eșalonării acestora pe niveluri și în timpi distincți prin

https://biblioteca-digitala.ro

mișcări oblice, ceea ce duce la o superpoziționare prin derulări internivelare ale unui carusel silabic ce lansează tensiuni și relaxări prin disonanțele sau consonanțele de neconcordanță sau corespondență ale particulelor de porționare minimală proprii unui text muzical vocal.

Ex. 83: *Missa în si minor, nr. 24, Chor, m. 35-38*



Se disting două coloane bicefale eterofonice departajate prin densitățile specifice fiecăreia: monosilabice (consonante) sau plurisilabice (disonante). Cele monosilabice, ca și articulația interparametrică, lansează o undă eterofonică împletită, cameleonică, ale căror unități sunt cotate complementar, dependente de filtrul selecției analitice.

În privința coloanei plurisilabice, singularitatea enunțurilor oblice sau pluralitatea prezențelor simultane (prin silabe diferite) se convertesc complementar, în pluralități diacronice internivelare (oblice), emise pe o unitate de timp corespondentă, și singularul sincroniei ce captează informația plurală.

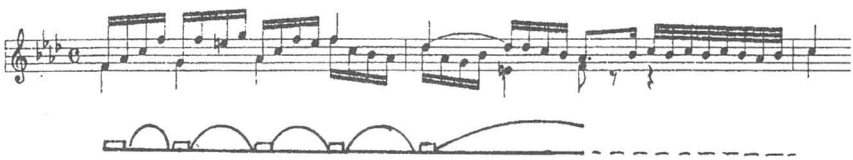
8. Eterofonia figurativă

Ca o particularizare a eterofoniei flanate, cea figurativă, ce implică cel puțin două voci active, se impune prin disciplinarea așezărilor linear-singulare, în dispuneri simultane la începutul fiecărui pilon melodic, cât și prin complementaritățile ritmice, echivalente temporal, ale tuturor pornirilor și evadărilor figurativ-ornamentale de la matca unisonului (octava).

Aceste microbuclaje, ciclice, de porniri și reveniri la matcă, conferă singularului eflorescent statutul unei miniunde al cărei traseu de intermitențe înseriate (unison-buclă), definește o undă eterofonică figurativă.

https://biblioteca-digitala.ro

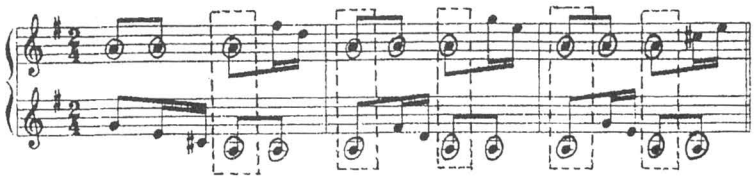
Ex. 84: *WK I, Preludiu în fa minor, m. 1,2, v. 1,2*



9. Eterofonia pedalată

Legat de conformațiile eterofoniei superpoziționale ce implică prezența a cel puțin două voci active, se remarcă o coabitare, prin pulsații de evadări și reveniri, între două trasee melodice cu profiluri distincte: unul pedalat, isonic, cu enunțul unui singur sunet elongat sau marcat prin intermitențe periodice sau sporadice, iar altul, zigzagat, ale cărui configurații unduioase ating tangent sau, uneori, intersectează linia monosonică (de tip pedală) repartizată însoțitoarei sale.

Este o eterofonie incidentală, susținută de o melodie reală, veritabilă, acompaniată de o pedală atribuită partenerei sale "mai puțin inspirată", ale cărei impulsuri, prin contopiri unisonice și detașări superpoziționale îi colorează traseul și descumpănește, oarecum, monotonia informației repetate. Este o undă eterofonică mai modestă – cu etalonul unisonic subdimensionat, uneori, prin raportare la bucla pluralității – a cărei carieră superpozițională, cu profil de detașări reale melodice, este susținută de o singură competitoare și "handicapată" de impersonalitatea celeilalte; o eterofonie pedalată, derivată dintr-o monodie acompaniată isonic, sau, prin emanciparea însoțitoarei, uneori în dialog imitativ, se implică un contrapunct veritabil cu preluarea în ștafetă a sunetului ce sugerează repetarea pedalică, așa cum reiese din exemplul următor: bifilar eterofonic imitativ cu pedală, în ștafetă.

Ex. 85: *OW I, Sonata a VI-a, p. I, m. 61-63*

https://biblioteca-digitala.ro

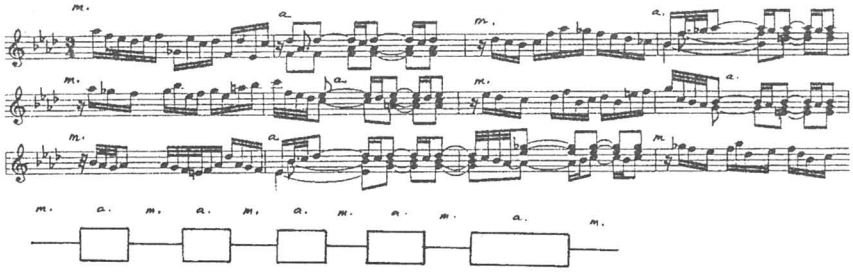
10. Eterofonia de impulsuri armonice (acordice)

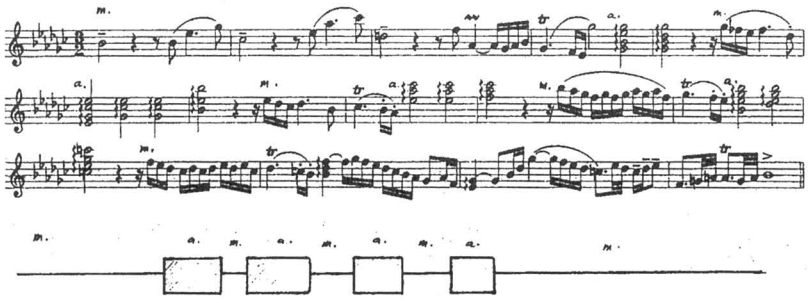
Este o formulare melodică al cărei traseu este marcat, periodic, de aglomerări ca pluralități sonore de tip acord, enunțate simultan, cu rol de susținere armonică a linearului singular - etalonul de orientare eterofonică.

Frecvența acestor impulsuri armonice este dependentă de ritmica impusă de rețeaua pulsatorie și desenul pilonilor ce definesc linearismul melodic, cât și de numărul de prezențe acordice pe un segment temporal determinat.

Prin declanșarea funcțiilor cu mișcare simultană a tuturor componentelor sale, rezultă o suprarețea ritmică a pulsației acordice suprapusă peste cea de detaliu melodic. Se implică, astfel, o polifonie ritmică superpozițională – ritmică acordică împletită cu cea de detaliu – ce întreține o undă a impulsurilor armonice, al cărei statut de tip eterofonic constă din succesiunile în alternanță a **monodiei** (firul melodic), cu **armonia** (pachetele acordice de susținere armonică a melodiei).

Ex. 86: *WK II, Preludiu în la bemol major, m. 49-60*



Ex. 87: *WK I, Preludiu în mi bemol minor, m. 1-14, v. superioară*

https://biblioteca-digitala.ro

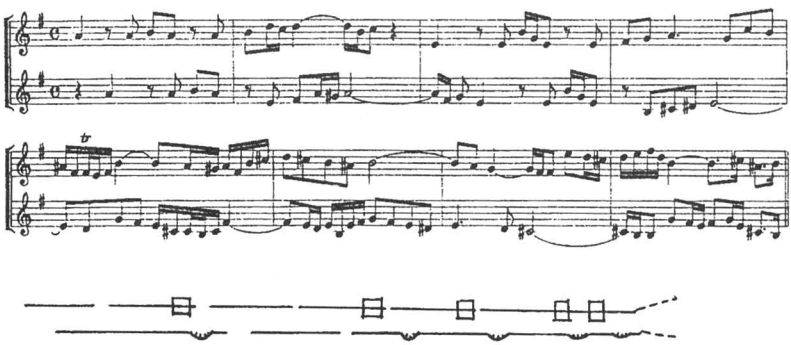
11. Canonul eterofonic

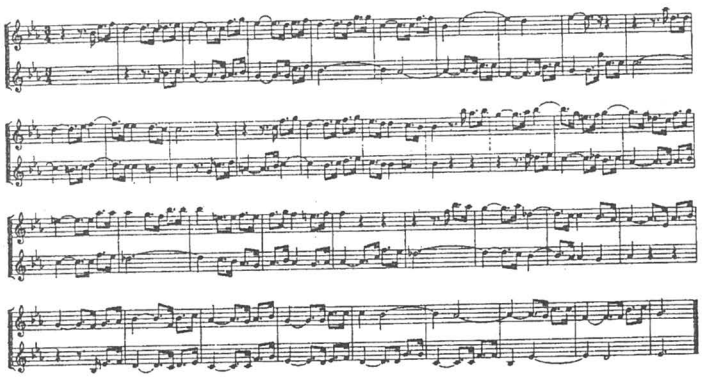
Pornind de la aşezarea, în mers paralel, a unei melodii cu umbra sa la un etalon intervalic prestabilit, se constată o izoritmie perfectă între circuitele ritmice ale celor două voci. Însă, dacă aceste trasee lineare se detaşează în timp, va rezulta o imitaţie canonică ale cărei propostă şi rispostă sunt chiar cele două enunţuri melodice, foste paralele, dislocate corespunzător apartenenţelor linear-verticale.

Un astfel de influx canonic îşi motivează veşmântul eterofonic prin perturbaţiile de deteriorare imitativă, distribuite intermitent pe parcursul întregului desfăşurător bifilar melodic.

Argumentul specific acestui tip de formulări paralele dislocate, de natură eterofonică, este confirmat de alternanţa dintre continuitatea disciplinată a imitaţiei stricte, ca singularitate etalonică de reluare fidelă şi unică a modelului din propostă, cu discontinuitatea, ca pluralitate, prin modificarea rispostei care, prin raportare la aceasta, emite corespunzător, un segment diferit ca variantă dislocată a originalului expus anterior.

Este un canon eterofonic ale cărui componente, proposta şi risposta, ce intonează o aceeaşi melodie cu buclaje translocate şi consemnate prin variaţii efemere ale modelului, consfinţesc specificul acestui influx cu profil determinat.

Ex. 88: *Missa în si minor, nr. 14, Duet – varianta, m. 34-41*

https://biblioteca-digitala.ro

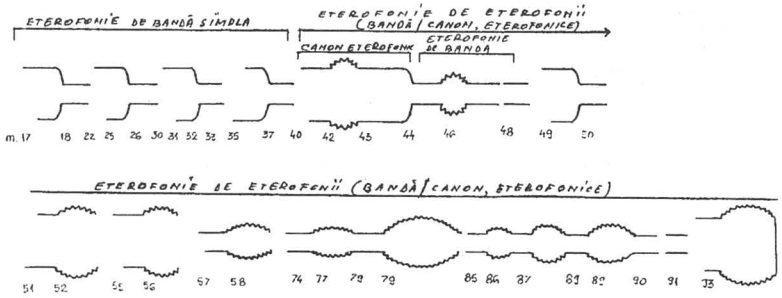
Ex. 89: *Invenţiunea la trei voci în mi bemol major, v.1,2-canon izocronat (Ex. 47)*

12. Eterofonia de eterofonii (canonice)

O configuraţie aparte, mai complexă, o regăsim în cumulul diacronic dintre două ipostaze eterofonice prezentate anterior. Şi anume, o succesiune în alternanţă a bandei melodice paralele cu cea de natură canonică declanşează un influx pulsatoriu ce configurează parataxa alăturării a două eşantioane de profil: singularitatea (banda izoritmică) şi pluralitatea (canonul poliritmic) care, după caz, fiecare, prin desenul configuraţional propriu, poate fi cotată ca o eterofonie ce contribuie la edificarea întregului carusel eterofonic.

Este o eterofonie de bandă simplă - bandă ambitusală intervalică izocronă continuă, alternată cu bifilarul canonic polifonic simplu.

Este o eterofonie de eterofonii dacă profilul componentelor confirmă eterofonia de bandă intervalică sau/şi canonul eterofonic.

Ex. 90: *Missa în si minor, nr. 7, Duett*



https://biblioteca-digitala.ro

13. Eterofonia de ambiguități

Un aspect interesant al eterofoniei se regăsește în ambiguitatea unor sunete (sau fragmente de articulație segmentală) a căror așezare și semnificație bicefală conjunctivă – prin dubla apartenență la capetele a două segmente alăturate și suprapuse – implică pluralul, ca buclă a aglomerării, încadrat de singularul univocității.

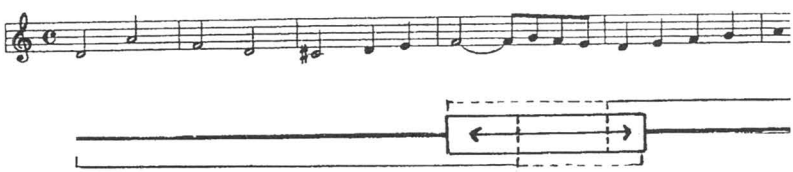
Este o articulație conjunctivă unde spațiul de suprapunere, de simbioză și topire reciprocă a celor două segmente alăturate într-un lanus ce scrutează înainte-le și înapoi-ul, semnifică ambiguitatea apartenenței; o dublă responsabilitate segmental-secțională înrolată pe o axă a timpului comun, ca expunere plurală, simultană, superpozițională, a unor semnificații de porționări cu specific delimitat, individualizate, ce coexistă paralel, ca pluralitate semantică dar și de evidență structural-segmentală mărginită prin filarul univocității de apartenența singulară la cursivul separat al celor două trasee alăturate. Or, tocmai aceasta alternanță dintre ambiguitatea articulațiilor conjunctive și univocitatea parcursului, ca pluralitate și singularitate, imprimă acestui influx semantico-structural profilul unei eterofonii a cărei nominalizare este tributară dublei apartenențe segmentale: eterofonia de ambiguități.

Ca referință, se poate aminti ambiguitatea nodului melodic, prin dubla apartenență la cele două sensuri complementare ale pantelor alăturate, aspect menționat la capitolul respectiv.

Insă, evidența se impune în orice temă de fugă bachiană prin statutul sunetului terminal: apartenența sa este ambiguă prin angajarea sa, pe lângă funcția cadențială, în relansarea circuitului melodic, ca debut al contrasubiectului sau al complementului tematic.

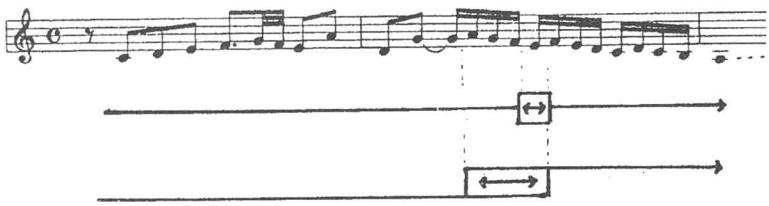
Funcția terminală și, în același timp, inițială, de evidentă ambiguitate a sunetului glisant este reformulată și la nivelul unui grup de sunete sau al unui întreg tronson segmental. Tema din Arta Fugii confirmă acest statut de ambiguitate atât prin dubla apartenență, și indecizia cadențială, a sunetului fa (m.4 , t.1), cât și – după referința claselor de fugi selectate în vizorul analitic – a segmentului terminal (m.4 și m.5, t.1) care, după caz, aparține atât temei cât și contrapunctului juxtapus acesteia.

Ex. 91: *KF, Fuga I, m. 1-6*



https://biblioteca-digitala.ro

Ex. 92: *WK I, Fuga în do major, tema și contrasubiectul*



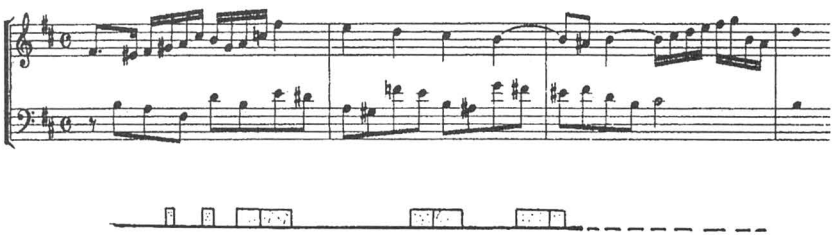
14. Eterofonia disonanței

Această undă își motivează statutul eterofonic prin prezența, în succesiuni alternative, periodice sau sporadice, a unor clișee sonore distincte ce privesc ofertele intervalice, consonante și disonante, evaluate la nivelul percepției complementare a tensiunii raportate la relaxare, a instabilității ca argument al stabilității.

Prin specificul acestor două coloane intervalice, cu profiluri detașate, ce vizează unanimitatea confortului acustic și distonia asperităților sonore, se disting două stări: a) cea a intervalului consonant, un veritabil "unison" al stabilității, ca entitate a singularului și b) cea a intervalului disonant, unde incertitudinea, stridența și disconfortul certifică pluralitatea acestuia prin prezența a două entități necooperante ce implică instabilitatea și conflictul tributar aglomerării.

Sunt două clișee intervalice care, exprimate în diferite ipostaze și nuanțări disonantice, crează premisele detașării, din scara parametrică, a unui influx eterofonic axat pe aceste pendulări de natură tensională.

Ex. 93: *WK I, Fuga în si minor, m. 4-6*



În ultima parte a acestui itinerariu de implicare în descifrări și culturi recoltate din universul morfofoniei muzicale, se propun unele orientări cu tentă clasificatoare, un desfășurător ca tipologie schematică a undei eterofonice, cu trimiteri la unitățile etalonice ale singularității și la buclele pluralității, corespondente ale profilului parametric vizat.

https://biblioteca-digitala.ro

Unda eterofonică

S-au relevat, în demersul anterior, câteva modele-etalon care, prin incizii parametrice și valorificări procesuale, declanșează, întreține și motivează structuri muzicale de orientări eterofonice.

Se vor schița, enumerativ și succint, unele formulări ce definesc, pe clase cu specific determinat, o tipologie schematică a undei eterofonice derivate din aceste modele-etalon.

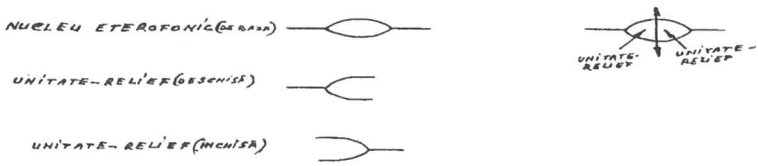
• **Relief eterofonic**

Pornind de la tipologia etalonică a devenirii eterofonice, se pot angaja câteva orientări în tentativa de a înscena un panoramic al rânduielilor, al cărui nucleu de bază, de declanșare și definire a eterofoniei, este conceput din două unități-relief care, prin cumul permutativ sau prezențe izolate, itinerează și nominalizează parcelarea întregului influx.

Unități-relief de detaliu parametric :

- **Nucleu eterofonic** (unitate-relief de bază, completă)
- **Unitate-relief** (nucleu eterofonic parțial) : **închisă, deschisă**

Ex. 94: *Unități-relief de detaliu eterofonic*



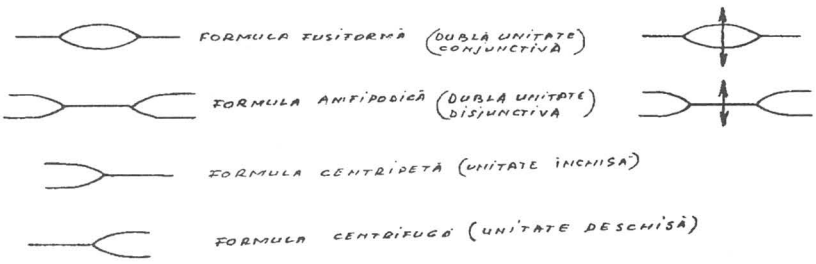
Se impune o divizare a nucleului care, de fapt, este cărămida betonată a tipicului eterofonic întrucât estrada segmentalului pe diferite linii parametrice implică, uneori, articulații, delimitări partitive, care fracturează nucleul exact unde-și are motivația eterofonică, pe buclajul catenal. Demonstrația analitică, mai exact pornirea investigațiilor de evaluări structurale, se impune în primul rând prin definirea și claritatea arsenalului ce vizează o pătrundere în detaliul porționărilor, ca microentități ce confecționează eșantionul.

Clișee de detaliu segmental provenite din constituția nucleului de bază :

- **Formula fusiformă** (dublă unitate-relief, conjunctivă)
- **Formula amfipodică** (dublă unitate-relief, disjunctivă)
- **Formula centripetă** (unitate reper, închisă)
- **Formula centrifugă** (unitate reper, deschisă)

https://biblioteca-digitala.ro

Ex. 95: *Clișee de detaliu segmental eterofonic*



Prin extrapolare și generalizare, la niveluri superioare – dimensional, structural, secțional sau al întregului –, orice clișeu de detaliu, din cele patru enumerate, este funcțional, ca formulă unică în definirea reliefului specific undei eterofonice vizate.

• **Specii eterofonice**

Pe de altă parte, consistența influxului eterofonic își are probată pluralitatea prin aglomerări informaționale care se pot manifesta și devin argumente eterofonice, așa cum au fost menționate, fie prin coabitări temporale simultane, cu o densitate maximă de context pe unitatea de timp determinată, ca pluralitate sincronică – aspect major și consacrat al unui traseu de natură eterofonică –, fie mai nuanțat, prin îngrămădiri nesimultane, ca pluralități informaționale diacronice, ale căror densități sunt superioare prin raportare la timpii contextuali echivalenți, la care se adaugă și aglomerările ca unități rezumative ale pluralităților tensionale determinate prin instabilități contextuale.

- **Eterofonia superpoziționlă** (pluralitatea sincronică):
  Eterofonia superpoziționlă veritabilă (Ex. 11)
  Eterofonia superpoziționlă punctuală (Ex. 84)
  Aritmie eterofonică (Ex. 70)
- **Eterofonia desfășurată** (pluralitatea diacronică):
  Eterofonia desfășurată juxtapoziționlă (Ex. 55)
  Eterofonia desfășurată flexionară, a feding-ului, (Ex. 78)
- **Eterofonia fluctuației distonice** (Ex. 58)

Cum argumentația generală a acestor trei specii eterofonice a fost prezentată în capitolul rezervat definiționalului, se impun câteva precizări legate de subspeciile primelor două clase.

Dacă eterofonia superpoziționlă veritabilă, cât și cea desfășurată, juxtapoziționlă, sunt formulările reprezentative ale celor două specii de referință

https://biblioteca-digitala.ro

și, deci, înțelese prin argumentația amintită, eterofonia superpoziționlă punctuală, aritmia eterofonică și cea desfășurată flexionară (a feding-ului) se detașează oarecum de matca proprie prin unele nuanțări cu specific determinat.

Eterofonia superpoziționlă punctuală, spre deosebire de cea veritabilă, propune unisonul (octava) ca unitate etalon raportată la cea a aglomerării. Acesta, unisonul, se enunță o singură dată, la începutul fiecărei bucle a pluralității, ca punctare a unui început comun a două trasee melodice distincte, unde una din voci enunță o pedală sau sunete susținute, cu durate relativ egale de tip *cantus firmus,* lansate prin formulări simple sau în configurații mixte ornamental-figurative.

Aritmia eterofonică are un statut superpoziționlal mai special, mai adecvat acestei nominalizări (superpoziția) prin extinderea și chiar generalizarea acestei formule a pluralului internivelar. Și anume, dacă în eterofonia superpoziționlă veritabila buclă a aglomerării alterna, diacronic, cu cea a singularității, în acest caz, cele două unități se suprapun, căutându-se una pe cealaltă pentru a se detașa; toate acestea, în același cadru de timp comun, rezervat fiecărei unități-pereche. Este o suprafață cu regăsiri unisonale, periodice sau sporadice, simultane sau dislocate, încărcate cu o rețea configurațională, ornamentică, ce implică, prin traseele de distincție melodică individualizată, specificul unei polifonii superpoziționalo-imitative (paralele). Tipicul eterofonic al acesteia constă în pendularea simultană dintre singularitatea regăsirii unisonice și pluralul evadărilor prin înstrăinări ornamentico-configurațional.

Ca adiție la statutul eterofoniei desfășurate, însă, diferit de parcelările separate ale unităților singulare și plurale, se remarcă feding-ul melodic: o formulă ce valorifică variațiunea unui model, decroșat prin exfolieri din timpul arhetipului paradigmatic originar, abstract, al autoenunțurilor paralele, în alți timpi, reali, de absorbții tematice, ale căror expuneri sunt constituționalizate de necesarul organic al funcționalității unui corpus muzical precum fuga. O pluralitate flexionară, clădită și evaluată eterofonic prin așezarea artificială a variantelor melodice, într-un timp comun tuturor, ce conferă sinuozitatea specifică unui influx de natură eterofonică. Paradigma enunțurilor melodice se axează, în general, pe formulări derivate din model precum: ornamentarea, simplificarea, diminuarea, augmentarea, inversarea etc.

• Mobilitatea eterofonică

Legat de acest partizanat tensional, o undă eterofonică, axată pe unele filiere parametrice, se încadrează univoc, în una din formulările de mai sus - superpoziționlă, desfășurată sau tensională. Însă, uneori, decizia categorică de încadrare unilaterală a anumitor unde este spulberată de cameleonismul unităților constitutive ale căror duble ipostaze, pentru fiecare, evaluate contextual și dependente de selecția analizatorului, implică, prin optici diferite, atât singularitatea cât și pluralitatea, ceea ce ne conduce către o nominalizare bicefală, sincronică-

https://biblioteca-digitala.ro

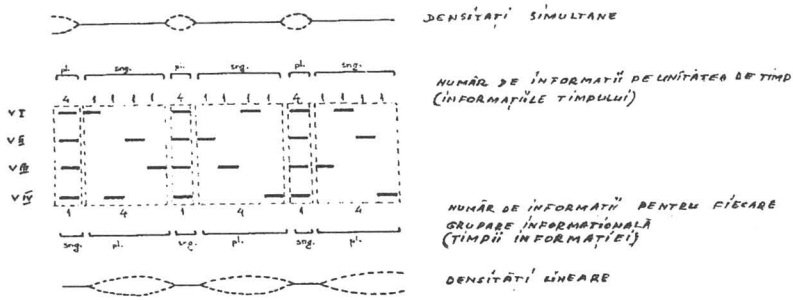
diacronică a acestor formulări eterofonice ca fiind atât superpoziționale cât și desfășurate.

Se disting, așadar :

- Eterofonia monotipică (fără ambiguități referitoare la statutul perechii singularitate-pluralitate);

- Eterofonia dimorfică (implică dubla evaluare de complementaritate și, în același timp, de substituție reciprocă a celor două unități eterofonice, ca ipostaze ale enunțului singular sau plural).

Ex. 96 : *Missa în si minor, nr. 7, Duett*



D. Tipologii eterofonice

Foliația diferiților construenți parametrici, ale căror motivații (eterofonice) au fost prezentate la capitolul unităților etalonice, oferă un teren de cultură eterofonică destul de încărcat – cu linii de profil determinat la diferite niveluri, consacrate sau nuanțate, cu evidențe segmentale nete sau de detaliu mascat – în defrișarea și clasificarea exfoliantului specific acestui influx.

Se vor eșalona câteva orientări clasificante a căror funcționalitate, de profil eterofonic, confirmă categoriile definite anterior și, așa cum s-a menționat, își au izvodul în sistemul partiției etalonice propus la capitolul rezervat fiecăruia.

Ca atare, se vor enumera concentrat, la nivel schematic, tranșele de complinire tipologică cu trimiteri la unitatea etalonică a singularității și la bucla pluralității, corespondente ale profilului parametric vizat.

1. Eterofonia de detaliu parametric

1.1. Unda melodică

- Profil parametric: traseul nud melodic descărcat de cel ritmic etc.;
- Referința etalonică : sunetul în densități variabile de singularitate sau pluralitate.

1.1.1. Unda melodică reală

- Două, trei etc. voci active eterofonic;

https://biblioteca-digitala.ro

- Singularitatea: unisonul (octava);
- Pluralitatea: bucla eterofonică este repartizată la cel puțin două voci active.
- Ex. 11, Ex. 12

1.1.2. Eterofonia figurativă
- Minimum două voci; o voce activă eterofonic ;
- Singularitatea: unisonul (octava) ;
- Pluralitatea: bucla eterofonică cu profil figurativ este susținută, la vocea-pereche, de sunete necolorate ornamental.
- Ex. 84

1.1.3. Unda melodică pedalată
- Cel puțin două voci; o voce activă eterofonic;
- Singularitatea: unisonul (octava);
- Pluralitatea: bucla eterofonică are ca suport o pedală căreia i se adaugă, la o voce însoțitoare, un desen melodic ce "pâlpâie" prin intermitențe unisonale în lungul undei respective.
- Ex. 85

1.1.4. Unda melodică de impulsuri armonice
- O voce; clip acordic activ eterofonic;
- Singularitatea: linearul monodic;
- Pluralitatea: pachete acordice punctuale ce marchează periodic traseul melodiei.
- Ex. 86, Ex. 87

1.1.5. Unda melodică latentă
- O voce activă eterofonic;
- Singularitatea: linearul melodic;
- Pluralitatea: bucla eterofonică latentă este susținută de o singură voce al cărei desen melodic sugerează două straturi polifonice ascunse.
- Ex. 74.
- u.m.l. fusiformă (Ex. 14)
- u.m.l. parțial-deschisă (Ex. 15)
- u.m.l. parțial-închisă (Ex. 16)
- u.m.l. pendulant compusă (Ex. 17)

1.1.6. Unda melodică a saltului specific
- O voce activă eterofonic;
- Singularitatea: linie monodică, unduioasă, fără asperități;
- Pluralitatea: tensionalul provocat de intervale specifice (mărite sau micșorate).
- Ex. 56, Ex. 57

https://biblioteca-digitala.ro

1.1.7. Unda melodică cromatică

- O voce activă eterofonic;
- Singularitatea: linia melodică diatonică ;
- Pluralitatea: tensionalul declanșat prin mișcări melodice cromatice.
- Ex. 58

1.1.8. Unda pilonică ornamentală

- O voce activă eterofonic;
- Singularitatea: pilon melodic (un sunet) ce se impune prin dimensiune temporalo-metrică;
- Pluralitatea: aglomerări interpilonice de sunete ornamentale.
- Ex. 55

1.1.9. Unda nodului melodic

- O voce activă eterofonic;
- Singularitatea: nodul melodic (sunetul ce marchează schimbarea sensului ascendent-descendent al unei melodii);
- Pluralitatea: panta melodică (ascendentă sau descendentă ce leagă două noduri alăturate).
- Ex. 34

1.1.10. Unda densităţilor de pantă melodică

- O voce activă eterofonic;
- Singularitatea: panta melodică minimală, ca număr de sunete ;
- Pluralitatea: panta melodică cu aglomerări evident-superioare, raportată la etalonul singularității.
- Ex. 37

1.1.11. Unda eterofonică de ambiguităţi

- O voce activă eterofonic;
- Singularitatea : univocitatea apartenenței unui sunet (grup) la contextul segmental de detaliu sau extins;
- Pluralitatea : dubla apartenență a unui sunet (grup de sunete)
- Ex. 91, Ex. 96

1.2. Unda ritmică

- Profil parametric : coloana ritmică a duratelor unui text muzical;
- Referința etalonică: durata, ca impuls ritmic în formulări variabile de singularitate sau pluralitate.

1.2.1. Unda ritmică a densităţilor lineare

- O voce activă eterofonic;
- Singularitatea: durata ritmică ce-și domină contextul prin dimensiune;
- Pluralitatea: aglomerări de impulsuri mărunte, plasate între doi piloni ritmici succesivi.
- Ex. 42

https://biblioteca-digitala.ro

1.2.2. Unda variației ritmice lineare

- O voce activă eterofonic;
- Singularitatea: monoritmica punctuală sau secvențială (un sunet sau o formulă, repetate);
- Pluralitatea: variația ritmică (aglomerări de durate și formule eterogene).
- Ex. 43, Ex. 44

1.2.3. Unda internivelară a impulsurilor prin densități simultane

- Două, trei etc. voci active eterofonic;
- Singularitatea: impulsuri ale duratelor disipate ;
- Pluralitatea: pornirea simultană a tuturor impulsurilor plurinivelare.
- Ex. 45

1.2.4. Unda internivelară a impulsurilor prin densități lineare

- Două, trei etc. voci active eterofonic;
- Singularitatea: simultanul impulsurilor plurinivelare;
- Pluralitatea: aglomerările impulsurilor singulare sau parțial-simultane pe unitatea de timp determinată.
- Ex. 46

1.2.5. Unda internivelară a complementarităților ritmice

- Două, trei etc. voci active eterofonic;
- Singularitatea: izoritmia absolută a completului plurinivelar;
- Pluralitatea: aglomerări internivelare de impulsuri cu durate eterogene (ritmica complementară).
- Ex. 47, Ex. 48

1.3. Unda metrică

• Profil parametric: piramida rangurilor metrice;

• Referința etalonică: scala corespondențelor dintre accentele metrice la nivelul timpului și al diviziunilor acestuia

1.3.1. Unda rangului metric

- Număr nedefinit de voci active eterofonic;
- Singularitatea: atonia absolută (sau relativă) metrică;
- Pluralitatea: accentele puternice (timp, fracțiune de timp) plasate în vârful piramidei rangului metric.
- Ex. 49

1.4. Unda metro-ritmică

• Profil parametric: rețeaua corespondențelor metro-ritmice;

• Referința etalonică: simultaneitatea sau disimetria dintre toniile metrice și cele ritmice.

https://biblioteca-digitala.ro

1.4.1. Unda toniei metro-ritmice simultane

- Număr nedefinit de voci active eterofonic;
- Singularitatea: desincronizarea dintre accentele ritmice și cele metrice;
- Pluralitatea: cooperarea, prin coincidență, a celor două accente, ritmice și metrice.
- Ex. 53

1.4.2. Unda toniei metro-ritmice diacronice

- Număr nedefinit de voci active eterofonic;
- Singularitatea: simultanul toniei metro-ritmice;
- Pluralitatea: aglomerarea non-corespondențelor dintre toniile metrice și cele ritmice pe unitatea de timp determinată.
- Ex. 54

1.5. Unda funcțională

• Profil parametric: rețeaua funcțională a unui text muzical

• Referința etalonică: acordul, ca densitate și ambitus în ipostaze singulare sau plurale.

1.5.1. Unda monoacordică (ambitusală)

- Număr nedefinit de voci active eterofonic (acorduri desfășurate la una, două etc. voci; acorduri calupate la trei, patru etc. voci):
- Singularitatea: ambitusul de referință, nemodificat, al unui singur acord;
- Pluralitatea: modificările de ambitus ale aceluiași acord.
- Ex. 22

1.5.2. Unda eterogeniei linearului acordic (ambitusală)

- Număr nedefinit de voci active eterofonic; (acorduri desfășurate la una, două etc.voci; acorduri calupate la trei, patru voci);
- Singularitatea: ambitusul de referință nemodificat al oricărui acord;
- Pluralitatea: modificările de ambitus ale oricărui acord.
- Ex. 23

1.5.3. Unda densităților acordice lineare

- Număr nedefinit de voci active eterofonic (acorduri desfășurate la una, două etc. voci; acorduri calupate la trei, patru etc. voci);
- Singularitatea: suprafețe rarefiate, cu unul sau mai multe acorduri nude, necolorate ornamentico-funcțional (celula funcțională simplă);
- Pluralitatea : aglomerări cu densități acordice încărcate cu funcții de coloratură (celule funcționale compuse).
- Ex. 24

1.5.4. Unda densităților acordice plurinivelare

- Două, trei etc.voci active eterofonic;
- Singularitatea: acordul nud, necolorat ornamentico-funcțional (celula funcțională simplă);

https://biblioteca-digitala.ro

- Pluralitatea: acordul încărcat cu funcţii de adiţie (cu profil ornamental sau pienic), prin enunţuri simultane ca superpoziţionare funcţională (celula funcţională compusă).
- Ex. 25.

1.6. Unda tonală

• Profil parametric: reţeaua tonală a unui text muzical;

• Referinţa etalonică: centrul tonal în prezenţe singulare sau plurale pe un segment temporalo-metric determinat.

1.6.1. Unda densităţilor şi a variaţiei tonale

- Număr nedefinit de voci active eterofonic;
- Singularitatea: stabilitate tonală cu un centru de referinţă;
- Pluralitatea: instabilitate prin aglomerări tonale pe spaţii temporalo-metrice corespondente.
- Ex. 27

1.7. Unda plurinivelarului polifonic

• Profil parametric: plurinivelarul ca ansamblu al cumulării superpoziţionale a minimum două trasee lineare, individualizate cu profiluri melodice, ritmice etc. distincte;

• Referinţa etalonică: densităţi variabile, simultane sau asimetrice, ale suprafeţelor muzicale cu profil polifonic explicit.

1.7.1. Aritmia eterofonică

- Două, trei etc. voci active eterofonic;
- Singularitatea: formula unisonică (unison-octava) exprimată simultan sau dislocată metric;
- Pluralitatea: aglomerări ce rezultă din prezenţa unisonului, particularizat pe voci distincte, în formulări colorate prin ornamentări şi figuraţii adecvate.
- Ex. 70

1.7.2. Unda detaliului internivelar – canonul eterofonic, filarul eterofonic superpozat

- Două, trei etc. voci ; una, două etc. voci active eterofonic;
- Singularitatea: consecvenţa linearului melodic nebuclat eterofonic;
- Pluralitatea: inconsecvenţa linearului melodic prin deviaţii variaţionale sau aglomerări vocale, sporadice sau periodice, raportat la formula originală a singularităţii.
- Ex. 88, Ex. 89

1.7.3. Unda completului plurinivelar polifonic

- Două, trei etc. voci active eterofonic;
- Singularitatea: tipar cu număr de voci prestabilit;

https://biblioteca-digitala.ro

- Pluralitatea: suplimentări sau, după caz, eliminări efemere ale completului polinivelar.
- Ex. 26.

1.7.4. Unda disonanței

- Două, trei etc. voci active eterofonic
- Singularitatea: intervalul consonant
- Pluralitatea: intervalul disonant, prin "aglomerarea" componentelor ce nu coabitează - ca entități acustice instabile, separate
- Ex. 93

1.8. Unda ambitusală

• Profil parametric: ambitusul spațial al unui text muzical, ca bandă eterofonică a cărei suprafață este delimitată prin intervale muzicale, variabile, ce separă trasee paralele, distincte, enunțate explicit sau mascate prin intermitențe alternative;

• Referința etalonică: spațiul intervalic de detaliu, dintre trasee prestabilite, ca ambitus variabil cu extensii și reducții ale suprafețelor de referință.

1.8.1. Unda ambitusului bifilar polifonic

- Două voci active eterofonic;
- Singularitatea: ambitusul spațial minimal, de detaliu, majoritar ca prezență în desfășurătorul eterofonic;
- Pluralitatea: oscilațiile maximale, raportate la cele minimale ale influxului ambitusal general.
- Ex. 29

1.8.2. Unda ambitusului intervalic (constant) – Melodica paralelă

- Două, trei etc. voci active eterofonic;
- Singularitatea: izoritmie absolută a unei melodii însoțită de dublarea sa în terțe sau sexte paralele;
- Pluralitatea: evadări periodice de la cursivul izoritmic, prin buclaje de natură eterofonică ce conferă individualități melodico-ritmice separate fiecărei voci;
- Ex. 72

1.8.3. Unda ambitusului plurifilar (general)

- Trei, patru etc. voci active eterofonic;
- Singularitatea: spațiul intervalic dintre traseele, de delimitări, melodice (superioare, inferioare) cu dimensiune minimă majoritară;
- Pluralitatea: perturbații prin amplificari (diminuări) periodice sau sporadice ale detaliului ambitusal minim majoritar.
- Ex. 30

1.8.4. Unda ambitusului parțial nivelar

- Două, trei etc. voci active eterofonic;

https://biblioteca-digitala.ro

- Singularitatea: intervalul minim ce detașează între ele traseele melodice prestabilite și decupate din întregul complet plurinivelar;
- Pluralitatea: elongații intermitente ale spațiilor intervalice minimale, pe unități de timp determinate.
- Ex. 31

1.8.5. Unda ambitusului de pantă melodică

- O voce activă eterofonic;
- Singularitatea: ambitusul minimal de pantă (spațiul intervalic minim dintre două noduri melodice alăturate);
- Pluralitatea: fluctuații prin redimensionări ale ambitusului minimal de pantă.
- Ex. 35

1.8.6. Unda curbei de nivel melodice

- O voce activă eterofonic;
- Singularitatea: curba de nivel definită prin linia intervalului de demarcație dintre primul și ultimul sunet al melodiei;
- Pluralitatea: flexurile sporadice sau periodice ale etalonului derivat din spațiul intervalic al curbei de nivel.
- Ex. 40, Ex. 41

1.9. Unda plurinivelarului parametric

• Profil parametric: segmentalul plurinivelarului, propriu unui text muzical, evaluat prin porționări separate și de ansamblu ale exfolianților parametrici;
• Referința etalonică: corespondența sau disimetria delimitărilor segmentale pe întreg ecranul pluriparametric specific.
• Ex. 59

1.9.1. Unda segmentalului pluriparametric

- O voce activă eterofonic;
- Singularitatea: corespondența dimensionalului prin coincidența delimitărilor segmentale la nivelul ansamblului pluriparametric prestabilit;
- Pluralitatea: disimetria articulațiilor interparametrice cu efect asupra diversificării dimensionalului interparametric destinat aceleiași porții temporalometrice.
- Ex. 60

1.9.2. Unda articulațiilor interparametrice - Eterofonia hiatală

- O voce activă eterofonic;
- Singularitatea: coincidența/dispersia articulațiilor interparametrice;
- Pluralitatea: dispersia/coincidența articulațiilor interparametrice.
- Ex. 61

https://biblioteca-digitala.ro

1.10. Unda autosimilității

• Profil parametric: completul plurinivelar vizat prin eterofonii de detaliu și exhaustiv;

• Referința etalonică: textul muzical de referință este marcat, discontinuu, prin tranșe segmentale de profil eterofonic la nivelul general al ansamblului plurinivelar dar și la cel al detaliului filiform prin minibuclaje ca autosimilitate raportată la întregul eterofonic.

1.10.1. Unda fractalului eterofonic – Eterofonia de eterofonii

- Două, trei etc. voci active eterofonic;
- Singularitatea: linearul de detaliu și/sau de ansamblu fără buclaje cu profil eterofonic;
- Pluralitatea: exprimări eterofonice plenare, prin buclaje și minibuclaje specifice, la nivel întregului complet plurinivelar și al detaliului particularizat.
- Ex. 90

1.11. Unda silabației

• Profil parametric: rețeaua silabelor, în enunțuri lineare internivelare, proprie unui text muzical vocal;

• Referința etalonică: aglomerări și rarefieri silabice evaluate prin prezențe simultane sau diacronice.

1.11.1. Unda silabației lineare

- O voce activă eterofonic;
- Singularitatea: text melodic silabic (fiecărei silabe îi corespunde un sunet);
- Pluralitatea: text melodic melismatic (aglomerări de sunete, corespondente ale unei singure silabe).
- Ex. 81

1.11.2. Unda silabației internivelare prin densități lineare

- Două, trei etc. voci active eterofonic;
- Singularitatea: enunțul unei singure silabe, simultan, de întreg completul plurinivelar;
- Pluralitatea: aglomerări mozaicale de prezențe silabice desfășurate într-un timp metric adecvat pulsului general.
- Ex. 82

1.11.3. Unda silabației internivelare prin densități simultane

- Două, trei etc. voci active eterofonic;
- Singularitatea: enunțuri disparate, izolate, ale silabelor;
- Pluralitatea: aglomerări silabice, prin prezențe simultane, în cadrul completului internivelar;
- Ex. 83

https://biblioteca-digitala.ro

1.12. Unda tematică

• Profil parametric: rețeaua tematică a unei fugi (etc.);

• Referința etalonică: succesiuni alăturate sau detașate ale temei în prezențe izolate sau simultane (stretto) și în enunțuri variate sau fidele originalului.

1.12.1. Unda densităților tematice

- Două, trei etc. voci active eterofonic;
- Singularitatea: enunț izolat tematic;
- Pluralitatea: prezențe simultane, de regulă în stretto, la cel puțin două voci a aceleiasi teme, în original sau flexionară.
- Ex. 75, Ex. 76, Ex. 77

1.12.2. Unda feding-ului tematic

- Una, două etc. voci active eterofonic;
- Singularitatea: enunț izolat al originalului tematic;
- Pluralitatea: flexionarul tematic, reașezat pe o axă temporală verticală și raportată la original.
- KF, Intregul carusel tematic: Ex. 78, Ex. 79, Ex. 80

2. Eterofonia filarului nivelar

2.1. Filarul eterofonic

• Etalon al singularității: impulsuri unisonice (melodice etc.)

- Unda melodică reală (Ex. 11, Ex. 12).
- Unda melodică latentă (Ex. 14, Ex. 15, Ex. 16, Ex. 17).
- Unda melodică a impulsurilor armonice (Ex. 86, Ex. 87).
- Unda melodică figurativă (Ex. 84).
- Unda melodică pedalată (Ex. 85).
- Unda melodică a saltului specific (Ex. 56, Ex. 57).
- Unda melodică cromatică (Ex. 58).
- Unda melodică pilonico-ornamentică (Ex. 55).
- Unda nodului melodic (Ex. 34).
- Unda densităților de pantă (Ex. 37).
- Unda ritmică a densităților lineare (Ex. 42).
- Unda ritmică a variației impulsurilor (Ex. 43, Ex. 44).
- Unda internivelară a impulsurilor prin densități simultane (Ex. 45).
- Unda internivelară a impulsurilor prin densități lineare (Ex. 46).
- Unda rangului metric (Ex. 49).
- Unda toniei metro-ritmice simultane (Ex. 53).
- Unda toniei metro-ritmice diacronice (Ex. 54).
- Unda articulațiilor interparametrice – eterofonia hiatală (Ex. 61).
- Unda silabației lineare (Ex. 81).

https://biblioteca-digitala.ro

- Unda densităţilor tematice (Ex. 75, Ex. 76, Ex. 77) .
- Unda feding-ului tematic (Ex. 78, Ex. 79, Ex. 80).
- Unda densităţilor şi variaţiei tonale (Ex. 27).
- Unda eterofonică de ambiguităţi (Ex. 91, Ex. 92).

2.2. Bifilarul eterofonic

• Etalon al singularităţii: suprafeţe delimitate prin două trasee paralele, distincte, la nivelul unui interval armonic constant sau variabil, ca modele stabile sau flexionare

- Unda ambitusului polifonic bifilar (Ex. 29).
- Unda ambitusului intervalic – melodica paralelă (Ex. 72).
- Unda disonanţei (Ex. 93).
- Unda internivelară a complementarităţilor ritmice (Ex. 47, Ex. 48).
- Unda ambitusală de pantă melodică (Ex. 35).
- Unda curbei de nivel (Ex. 40, Ex. 41).
- Unda detaliului eterofonic internivelar - canonul eterofonic, filarul eterofonic superpozat (Ex. 88, Ex. 89).

2.3. Plurifilarul eterofonic

• Etalon al singularităţii: suprafeţe confecţionate şi delimitate, marginal şi median, de cel puţin trei trasee distincte ale căror componente impun prin enunţuri simultane un pachet sonor.

- Unda monoacordică (Ex. 22).
- Unda eterogeniei linearului acordic (Ex. 23).
- Unda densităţilor acordice lineare (Ex. 24).
- Unda densităţilor acordice plurinivelare (Ex. 25).
- Unda completului plurinivelar polifonic (Ex. 26).
- Aritmia eterofonică (Ex. 70).
- Unda ambitusului plurifilar (Ex. 30).
- Unda segmentalului pluriparametric (Ex. 60).
- Unda fractalului eterofonic (Ex. 90).
- Unda silabaţiei internivelare (Ex. 83).
- Unde bifilare suplimentate cu una, două etc. voci
- Unda suprafeţelor complexe (mixturi de diverse unde).

3. Specii eterofonice

3.1. Eterofonia superpoziţională

- Unda melodică reală (Ex. 11, Ex. 12).
- Unda melodică a impulsurilor armonice (Ex. 86, Ex. 87).
- Unda melodică figurativă (Ex. 84).
- Unda melodică pedalată (Ex. 85).

https://biblioteca-digitala.ro

- Unda rangului metric (Ex. 49).
- Unda toniei metro-ritmice simultane (Ex. 53).
- Unda nivelarului parametric (Ex. 60, Ex. 61).
- Unda densităților tematice (Ex. 75, Ex. 76, Ex. 77).
- Unda internivelară a impulsurilor prin densități simultane (Ex. 45).
- Unda complementarităților ritmice (Ex. 47, Ex. 48).
- Unda ambitusului polifonic intervalic - melodica paralelă (Ex. 72).
- Unda detaliului eterofonic internivelar - canonul eterofonic, filarul eterofonic superpozițional (Ex. 88, Ex. 89) .
- Unda densităților acordice plurinivelare (Ex. 25).
- Unda completului plurinivelar polifonic (Ex. 26).
- Unda ambitusului plurifilar (Ex. 30).
- Unda fractalului eterofonic (Ex. 90).
- Unda silabației internivelare (Ex. 83).
- Aritmia eterofonică (Ex. 70).
- Unda suprafețelor complexe (mixturi de unde)

3.2. Eterofonia desfășurată

- Unda melodică latentă (Ex. 14, Ex. 15, Ex. 16, Ex. 17).
- Unda pilonico-ornamentică (Ex. 55).
- Unda nodului melodic (Ex. 34).
- Unda densităților de pantă (Ex. 37).
- Unda ritmică a densităților lineare (Ex. 42).
- Unda ritmică a variației impulsurilor (Ex. 43, Ex. 44).
- Unda toniei metro-ritmice diacronice (Ex. 54).
- Unda silabației lineare (Ex. 81).
- Unda internivelară a impulsurilor prin densități lineare (Ex. 46).
- Unda feding-ului tematic (Ex. 78, Ex. 79, Ex. 80).
- Unda curbei de nivel (Ex. 40, Ex. 41).
- Unda monoacordică (Ex. 22).
- Unda eterogeniei linearului acordic (Ex. 23).
- Unda densităților acordice lineare (Ex. 24).
- Unda eterofonică de ambiguități (Ex. 91, Ex. 92).

3.3. Eterofonia fluctuației distonice

- Unda melodică a saltului specific (Ex. 56, Ex. 57).
- Unda melodică cromatică (Ex. 58).
- Unda densităților și variației tonale (Ex. 27).
- Unda disonanței (Ex. 93).

4. Genuri eterofonice

4.1. Eterofonia monodică

• Etalon al singularității: impulsuri unisonice (octava) melodice etc.
- Undele filarului eterofonic.
- Unda densităților de pantă melodică.
- Unda nodului melodic.

https://biblioteca-digitala.ro

4.2. Eterofonia omofonă - de omofonii

• Etalon al singularității: suprafețe omofone, simple sau complexe, cu trimiteri, către diferite coloane parametrice.

- Unda eterofonică funcțională (acordică).
- Unda eterofonică ambitusală.
- Unda segmentalului pluriparametric.
- Unda silabației internivelare.

4.3. Eterofonia polifonică - de polifonii

• Etalon al singularității: clișee cu profil polifonic, superpozițional sau imitativ, în diferite formule parametrice.

- Aritmia eterofonică.
- Unda detaliului eterofonic - canonul eterofonic, filarul eterofonic superpozat.
- Unda completului plurinivelar polifonic.
- Unda ambitusului polifonic (echivalent omofon prin suprafața ambitusală).
- Unda disonanței.

4.4. Eterofonia de eterofonii

• Etalon al singularității : detaliul eterofonizat.

• Unda fractalului eterofonic.

4.5. Eterofonia de suprafețe eterogene

• Mixturi între genurile 4.1. ; 4.2. ; 4.3. ; 4.4.

Prin reciprocitate, rezultă următoarele corespondențe:

Monodia - omofonă
- polifonică
- eterofonică
- de suprafețe eterogene

Omofonia - monodică
- omofonă
- polifonică
- eterofonică
- de suprafețe eterogene

Polifonia - monodică (latentă)
- omofonă
- polifonică
- eterofonică
- de suprafețe eterogene

Revenind la "clasicul" model de referință, ce s-a impus ca etalon și perturbațiile acestuia prin alternanța unison-plurifilar melodic, ca singularitate și pluralitate, se va sugera o regrupare și o reformulare nominală, ceva mai conservatoare, a claselor eterofonice, în cote ale consacrării ca; eterofonii

https://biblioteca-digitala.ro

autorizate (evidente, consacrate); eterofonii în pârgul devenirii necondiționate (subtile); eterofonii crude, încă nerumenite prin convenția acceptului (pseudo-eterofonii).

Așadar, trei tranșe ale eterofoniei ce subsumează radicalul tipologiilor de profil, prin ponderea aflărilor deja acceptate: **eterofonia evidentă** (consacrată)**; eterofonia subtilă; pseudoeterofonia.**

Ca relevare sinoptică, rezumativă, a unei scale de clasificație a „opțiunilor" în ale percepției eterofoniei pe diferite coloane (inter)parametrice, se propun 15 (+1) categorii de referință, coagulate, compartimental, în rânduiri cu specific prestabilit.

Sumar eterofonic

I. Categorii eterofonice (referențiale)

1. Unda melodică-unisonală (A – 1.1)[1]
2. Unda melodică, de bandă intervalică (C – 2)
3. Unda ritmică / metrică (B – 5.6.7)
4. Unda funcțională / tonală – armonică (A – 5; C – 3; C – 10)
5. Unda canonică – polifonică (C – 11)
6. Aritmia eterofonică – pilifonică (C – 1)
7. Unda completului nivelar – polifonică (A – 4)
8. Unda silabației (C – 7)
9. Unda latentă (C – 4)
10. Unda parametrică (B – 11; B – 12; C - 5)
11. Unda tematică (C – 6)
12. Unda ambitusală (A – 6)
13. Unda de ambiguități – de apartenență (C – 13)
14. Unda de detaliu configurațional (B-1; -2; -3; -4; -8; -9; -10; C-8; -9)
15. Unda distonică (C – 14)
16. Unda complexă; eterofonia de eterofonii (A – 7; C – 12)

II. Componente de bază

1. Etalon

a) - de referință (A)
   - de abstragere a detaliului (B)
   - specific (C)
b) - primar (UEE)
   - intern (UEE)
c) - stabil (UEE)
   - mobil (UEE)

[1] Simbolurile A-1.1, C-2 etc. indică, prin literă, capitolele A, B, C sau D, iar prin număr, subcapitolele aferente fiecăruia.

https://biblioteca-digitala.ro

2. Perturbații ale densităților etalonice (ADE)
a) - extensii
   - reducții
b) - superioare
   - inferioare
   - fusoidale

III. Parataxa componentelor (ADE)
- ordonată
- haotică

IV. Relief eterofonic (UE – pct. 1)

1. **Unități eterofonice**
   - unitate-relief
   - nucleu

2. **Clișee de detaliu segmental**
   - formula fusiformă
   - formula amfipodică
   - formula centripetă
   - formula centrifugă

V. Mobilitate eterofonică (UE – pct. 3)

- Eterofonie monotipică
- Eterofonie dimorfică

VI. Tipologii eterofonice (D)

1. **Eterofonia de detaliu parametric** (D – 1)
   - Unda melodică (D – 1.1)
   - Unda ritmică (D – 1.2)
   - Unda metrică (D – 1.3)
   - Unda metro-ritmică (D – 1.4)
   - Unda funcțională (D – 1.5)
   - Unda tonală (D – 1.6)
   - Unda plurinivelarului polifonic (D – 1.7)
   - Unda plurinivelarului parametric (D – 1.9)
   - Unda ambitusală (D – 1.8)
   - Unda autosimilității (D – 1.10)
   - Unda tematică (D – 1.12)
   - Unda silabației (D – 1.11)

https://biblioteca-digitala.ro

2. **Eterofonia filarului nivelar** (D – 2)
   - Filarul eterofonic (D – 2.1)
   - Bifilarul eterofonic (D – 2.2)
   - Plurifilarul eterofonic (D – 2.3)
3. **Specii eterofonice** (UE – pct. 2; D – 3)
   - Eterofonia superpoziţională (D - 3.1)
   - Eterofonia desfăşurată (D – 3.2)
   - Eterofonia fluctuaţiei distonice (D – 3.3)
4. **Genuri eterofonice**
   - Eterofonia monodică (D – 4.1)
   - Eterofonia omofonă / de omofonii (D – 4.2)
   - Eterofonia polifonică / de polifonii (D – 4.3)
   - Eterofonia de eterofonii (D – 4.4)
   - Eterofonia de suprafeţe omogene (D – 4.5)

VII. Tranşe eterofonice

1. Eterofonii evidente (consacrate)
   - Unda melodică reală (A – 11)
   - Unda melodică a impulsurilor armonice (C – 10)
   - Unda melodică figurativă (C – 8)
   - Unda melodică pedalată (C – 9)
   - Unda complementarităţilor ritmice (B – 5.2.2.)
   - Unda ambitusului polifonic intervalic – melodica paralelă (C – 2)
   - Unda densităţilor acordice plurinivelare (C – 3.1)
   - Unda silabaţiei internivelare (C – 7.2)

2. Eterofonii subtile
   - Aritmia eterofonică (C – 1)
   - Canonul eterofonic (C – 11)
   - Unda melodică latentă (C – 4)
   - Unda fractalului eterofonic (C – 12)
   - Unda completului plurinivelar polifonic (A – 4)
   - Unda silabaţiei lineare (C – 7)

3. Pseudoeterofonii
   - Unda nivelarului parametric (B – 11; B – 12)
   - Unda eterofonică de ambiguităţi (C - 13)
   - Unda ambitusului plurifilar (A – 6.2.1)
   - Unda densităţilor acordice lineare (A – 3.2.1)
   - Unda eterogeniei linearului acordic(A – 3.1.2.)
   - Unda monoacordică (A – 3.1.1)
   - Unda densităţilor şi variaţiei tonale (A – 5)

https://biblioteca-digitala.ro

- Unda pilonico-ornamentică (B – 8.1)
- Unda nodului melodic (B – 1)
- Unda densităților de pantă (B – 2.2)
- Unda curbei de nivel (B – 4)
- Unda rangului metric (B – 6)
- Unda toniei metro-ritmice simultane(B – 7.1)
- Unda internivelară a impulsurilor prin densități simultane (B- 5.2.1.1)
- Unda ritmică a densităților lineare (B – 5.1.1)
- Unda ritmică a variației impulsurilor (B – 5.1.2)
- Unda toniei metro-ritmice diacronice (B – 7.2)
- Unda internivelară a impulsurilor prin densități lineare (B - 5.2.1.2)
- Unda densităților tematice (C – 6.1)
- Unda feding-ului tematic (C – 6.2)
- Unda melodică a saltului specific (B – 8.2)
- Unda melodică cromatică (B – 8.3)
- Unda disonanței (C – 14)

Abreviațiuni

WK – WOHLTEMPERIERTES KLAVIER (Clavecinul Bine Temperat)
KF – DIE KUNST DER FUGE (Arta Fugii)
OW – ORGELWERKE (Lucrări pentru orgă)
MO – MUSIKALISCHES OPFER (Ofranda Muzicală)
GV – GOLBERG VARIATIONEN (Variațiunile Golberg)
A. – capitolul „Modele-etalon de referință"
B. – capitolul „Modele-etalon de abstragere a detaliului nuanțat"
C. – capitolul „Unități etalonice specifice"
D. – capitolul „Tipologii eterofonice"
A.D.E. – capitolul „Aspecte ale definirii eterofoniei"
U.E. – capitolul „Unda eterofonică"
U.E.E. – capitolul „Unda etalonică eterofonică"

https://biblioteca-digitala.ro

INTERVIURI

Dan SCURTULESCU

Cu Sabin Pautza despre arta orchestrației

Împreună cu Filarmonica din Iași, Sabin Pautza a încheiat de curând imprimările pentru un nou CD personal, al zecelea, din seria *Opera Omnia*. Alcătuit, de astă dată, exclusiv din orchestrațiile unor lucrări de Frescobaldi, Bach, Beethoven și Enescu. Discuția ce urmează are în centrul ei conținutul acestui ultim CD.

- Dragă Sabin Pautza, îți propun să consemnăm convorbirile noastre asupra rostului și folosului orchestrațiilor muzicale - având în vedere renumele de care te bucuri în acest domeniu - păstrând tonul mai puțin formal pe care-l folosim între noi, ca vechi colegi și prieteni ce ne aflăm. Aș renunța așadar să transcriu textul – pentru a înlocui adresarea simplă cu pluralul scorțos - și am apărea vorbind ca în viața de toate zilele. Te deranjează?

- Dimpotrivă, de fapt asta și vroiam să-ți propun gândindu-mă nu numai la redactare, ce cade firește în sarcina ta, ci și la substanța discuțiilor noastre. Probabil că unele păreri de-ale mele vor surprinde și totuși nu țin să le coafezi în nici un fel.

- Foarte bine, să rămânem cât mai puțin convenționali. Ce te-a îndemnat să orchestrezi lucrări instrumentale precum *Passacaglia în do minor* de Bach și *Suita a doua pentru pian* de Enescu, sau un cvartet ca *Marea Fugă* de Beethoven? Socotești că a orchestra e ceva apropiat de traducerea dintr-o limbă în alta, ca în literatură? Dacă răspunzi afirmativ vom avea de-a face cu o dilemă curentă în cazul traducerilor literare: crezi că, la rândul lor, orchestrațiile trădează într-o oarecare măsură spiritul lucrării originale – ca orice intervenție străină asupra operei altcuiva – sau, dimpotrivă, îl întărește și-l amplifică datorită faptului că-l pune într-o lumină diferită și-i descoperă, poate, noi valențe?

- Ideea orchestrării lucrărilor de Beethoven și Enescu mi-a venit din dorința sinceră de a pune în valoare virtuțile unor muzici care, după părerea mea, nu erau îndeajuns servite de instrumentația originală. Oricine poate să vadă că Beethoven a gândit orchestral opusul 133. Iar *Suita op. 10*, scrisă pentru pian și considerată ca atare de un secol încoace, capătă cu totul alte dimensiuni și culori în variantă orchestrală.

https://biblioteca-digitala.ro

În ceea ce privește muzica lui Bach (*Passacaglia*), am avut mai degrabă intenția de a găsi o posibilitate orchestrală diferită de cele clasice datorate lui Stokovsky și Ormandy. Nu pretind că am o soluție mai bună decât cea a lui Stokovsky, pe care-l admir ca muzician, dar cred că varianta mea e mai mult Bach decât Pautza, prin comparație cu a lui care e mai mult Stokovsky decât Bach.

- Cele două piese de Frescobaldi, transpuse de tine numai pentru instrumente de alamă, au fost scrise cumva pentru orgă?, nu știu mare lucru despre ele.

- În original sunt *Canzone* pentru orgă, la patru voci, în stil polifonic imitativ, ca niște invenții de proporții modeste însă compuse cu mare artă. Au o formă destul de liberă alăturând patru-cinci momente contrastante - mai ales ca tempo. În orchestrarea lor am plecat de la ideea că muzica barocă se pretează la orice fel de aranjament (vezi Swingle Singers), fiind o muzică pură, și sper să fi aflat corespondentul cel mai nimerit în timbrul alămurilor.

- Ce te îndeamnă să afirmi că muzica barocă se pretează la orice aranjament, există ceva în caracterul acestei muzici - în afară de "puritate" care e un termen prea vag – ce îndreptățește și justifică prelucrarea ei fără teama că i-ar putea fi deformată substanța?

Când am făcut această afirmație, m-am referit la **instrumentație** (cvartet de coarde, alămuri, instrumente de suflat, cor etc.) și nu la **modalitatea de orchestrație**, care trebuie să rămână în limitele impuse de stilul respectiv. Am dat ca exemplu grupul Swingle Singers deoarece ei au aranjat pentru cor mixt sute de lucrări de Bach sau Haendel și, după părerea mea, fac un serviciu muzicilor respective evidențiindu-le multiple disponibilități. Acest tip de muzică, prin excelență polifonică, poate fi adaptată la orice fel de formație fiindcă din punct de vedere coloristic este neutră - la origine - și crește în valoare prin intermediul colorației primită de la diferitele tipuri de instrumentație la care este adaptată.

Ceea ce nu înseamnă că-l pot orchestra pe Haendel cu uneltele lui Debussy ori Ravel, pentru că aș ieși din stil. Cu toate că Webern face o orchestrație foarte îndrăzneață, conform tehnicii moderne, la *Ricercari* de Bach. (Discuția asupra valorii acestei orchestrații rămâne deschisă). Ascultă Bach în varianta Swingle Singers și apoi aranjamentul meu la Frescobaldi și vei vedea că muzica nu are decât de câștigat din aceste posibile înveșmântări.

- Simt nevoia în acest punct al discuției noastre, preocupându-mă de cum vom izbuti să ne convingem cititorii, de o justificare mai apăsat teoretică a oportunității actului orchestrației.

- Bine, voi relua argumentația cu o declarație de principiu: în intenția mea, demersul de a orchestra o lucrare sau alta este conceput exclusiv în serviciul acelor muzici, iar pe de altă parte dovedește respectul și dragostea mea pentru compozitorii respectivi. Cât privește Marea Fugă, există o înregistrare cu un aranjament al lui Kussewitzky pentru orchestră de coarde și care nu-i altceva decât transcrierea celor patru voci ale cvartetului la care se adaugă contrabasul dublând violoncelul. Nimic creativ și fără pretenții, de altfel. Soluția pe care am găsit-o eu are ca punct de referință o orchestră dublă de coarde, tratată responsorial, la care sunt atașate lemnele și alama ce se integrează organic într-un ansamblu

https://biblioteca-digitala.ro

orchestral nu mai mare decât cel folosit de Beethoven însuşi, în simfonii de pildă.

În această variantă nu mai am sentimentul de neputinţă al celor patru instrumentişti care se chinuie nereuşind să cuprindă un discurs muzical de asemenea amploare. Cele mai bune înregistrări cu *Marea Fugă* pe care le-am ascultat (Cvartetul Amadeus, Tokio sau Lindsey Quartet) nu-mi pot oferi o performanţă satisfăcătoare pentru simplul motiv că nu e omeneşte posibil să controlezi un material atât de bogat numai în patru oameni. Această lucrare este unică în repertoriul universal, ca dificultate şi anvergură – cea mai lungă mişcare pe care a scris-o Beethoven în domeniul cameral. Îmi place să cred că opusul 133 nu a fost decât o schiţă simplificată la patru voci a unei lucrări monumentale concepută pentru orchestră.

În cazul lucrării enesciene, premiera este totală. Nimeni nu a realizat până acum că Enescu a gândit de fapt orchestral o suită pianistică. Suita apare mult mai colorată şi capătă alte dimensiuni în versiunea mea orchestrală. Ea poate fi supusă aceluiaşi tip de judecată estetică ca şi *Tablourile dintr-o expoziţie* de Musorgski, ce sună atât de diferit în oricare versiune orchestrală, nu numai a lui Ravel, faţă de partitura originală pentru pian solo.

Când am să mă văd cu Beethoven şi cu Enescu, cum obişnuia să spună regretatul maestru Elenescu, am să ştiu dacă munca mea a avut vreun rost sau a fost în zadar. Până atunci, poate că părerile vor fi împărţite, dar aş vrea să cred că merită să fie ascultate orchestraţiile mele fie şi numai pentru a vedea (şi asculta) aceste capodopere şi într-o altă lumină decât cea cu care ne-am obişnuit de atâta amar de vreme.

- Mi-ai povestit, cu altă ocazie, cum ai studiat ani în şir partiturile enesciene pentru a te deprinde cu maniera lui de a compune, dar că până la urmă ai renunţat şi ai orchestrat *Suita op. 10* după gustul tău. Nu vine în contradicţie cu ceea ce incriminai mai devreme: că de sub pana lui Stokovsky orchestraţia *Passacagliei* a ieşit prea personală?

- Am studiat într-adevăr multă vreme simfoniile şi suitele enesciene, şi mai ales *Oedip* care mi se pare una dintre cele mai complexe lucrări din toată istoria muzicii - din punct de vedere al orchestraţiei şi nu numai. Mai întâi am încercat să orchestrez *op. 10* aşa cum îmi imaginam că ar fi făcut-o Enescu însuşi. O luasem pe un drum închis, din fericire într-un târziu mi-am dat seama că nu voi putea niciodată să pretind că aş putea să mă substitui geniului său oricât de mult m-aş fi apropiat de el. Aveam deja un stil al meu de a orchestra şi trebuia să rămân mai departe eu însumi. Am aruncat totul la coş şi am luat-o de la început, păstrând însă o idee foarte clară despre arta şi stilul lui Enescu în materie de orchestraţie. O mai făcusem o dată, de fapt, cu ani în urmă, orchestrând cele *Şapte cântece pe versuri de Clément Marot,* lucrare considerată un succes deşi lumea se obişnuise cu varianta lui Theodor Grigoriu, foarte bună de altminteri. Apoi aveam să ascult în concert şi orchestraţia lui Pascal Bentoiu, imaginată pentru o orchestră de coarde, inspirată dar constrânsă din capul locului să se limiteze numai la sonorităţile corzilor.

Cred că eu am reuşit un compromis între un stil mai mult sau mai puţin apropiat de cel enescian şi unul personal de care nu mă pot desprinde. Dar mi se

https://biblioteca-digitala.ro

pare rezolvarea cea mai cinstită, pe care am folosit-o şi pentru lucrările lui Bach şi Beethoven. Firește, şi în cazul lor a trebuit să ţin cont de stilul fiecăruia, de la structura orchestrei până la coloristica specifică. Şi dacă spun că am ţinut ca Passacaglia să sune mai mult Bach decât Pautza, m-am referit la grija mea permanentă de a nu-l îmbrăca pe Bach într-o haină cu orice preţ modernă, aşa cum am impresia că face Stokovsky. Este şi motivul pentru care consider că varianta lui Ashkenazy îl serveşte mai bine pe Musorgski în *Tablouri* decât cea mult prea rafinată, parfumată, altfel măiastră a lui Ravel.

La Beethoven lucrul a fost şi mai complicat fiindcă lucrarea în sine sparge tiparele cu care ne-a obişnuit chiar el, sub toate aspectele – structură, limbaj – şi neputând-o cataloga aveam senzaţia că îmi scapă printre degete. Caracterul responsorial al muzicii, atât de evident, nu poate fi realizat doar cu patru instrumente. Am fost nevoit să desfac toate elementele componente şi să le reasamblez într-o formă în care mi s-a părut că pot fi puse în valoare la modul ideal prin intermediul posibilităţilor nelimitate ale aparatului orchestral. Nu a fost vorba de a multiplica cvartetul de câteva ori într-o orchestră de coarde (cum face Mitropoulos), ci de a colora şi a distinge timbral elementele discursului într-o realitate multitimbrală şi mai ales spaţială. Am păstrat orchestra normală, întrebuinţată de Beethoven, dar cred că am găsit rezolvarea folosind îndeosebi orchestra dublă de coarde. E greu aici de vorbit despre un stil anume pentru că Beethoven, cum spuneam, ne surprinde cu ceva ce nu seamănă cu nimic dinainte. *Opus 133* mi se pare un concept pentru mileniul trei şi nu pentru secolul al XVIII-lea.

Lucrând la Enescu şi la Beethoven, am avut convingerea fermă că amândoi au gândit aceste lucrări ca pentru orchestră. Ţesătura, sintaxa unor fragmente vizează parcă o anumită combinaţie de instrumente. Şi ca să-ţi răspund în mod complet la prima ta întrebare: am convingerea, reascultând înregistrările, că îi servesc pe Beethoven, pe Enescu şi pe Bach, nu mă aflu doar în treabă.

- Referindu-te la *Marea Fugă*, vorbeşti prima dată de orchestraţia lui Kussevitzky - în care contrabasul dublează violoncelul -, iar acum de cea a lui Mitropoulos, care doar multiplică formaţia de cvartet. Sunt într-adevăr două orchestraţii diferite aparţinând acestor foşti "monştri sacri"? Vreau să fiu sigur că nu facem o confuzie.

- Da, există ambele variante, pentru o orchestră de coarde. Kussevitzky păstrează originalul întărind pe ici pe colo violoncelul cu contrabasul, în schimb Mitropoulos umblă puţin la registre ca să le facă mai umane dar nu orchestrează nici el, ci numai încearcă să *aranjeze*. În America, cel puţin, se distinge între aceşti doi termeni. *A* **orchestra** presupune o contribuţie personală, recrearea originalului în termeni proprii. Aşa face Webern sau Stokovsky cu Bach, Ravel cu Musorgski, Schönberg cu Brahms şi aşa m-am străduit şi eu cu piesele de care discutăm. *Aranjamentul* înseamnă mai mult a adapta instrumentaţia iniţială la alt tip de formaţie, mai mică sau mai mare, fără a avea pretenţia de a schimba înveşmântarea originală.

https://biblioteca-digitala.ro

- Ce abilităţi presupune meseria şi vocaţia de orchestrator?

- Poţi să înveţi instrumentaţia, şi asta trebuie s-o faci mai devreme sau mai târziu, dar vocaţia de orchestrator o găseşti în tine dacă o ai, dacă nu, degeaba te străduieşti. La fel ca în pictură sau în literatură. Există pictori buni fără simţul culorii, ori scriitori serioşi cu o exprimare greoaie. De asemenea, compozitori mari (Beethoven, de pildă) care sunt orchestratori slabi. Eu am fost obsedat de orchestraţie de când mă ştiu, dar abia la vârsta asta am ajuns să aflu cât de puţin ştiu cu adevărat. Deci, continui să învăţ instrumentaţia, tehnica, posibilităţile şi limitele instrumentelor, însă orchestraţia este o chestiune de har, nu se învaţă.

- N-ai vrea să schimbăm exemplul cu "compozitorii mari care nu sunt orchestratori prea străluciţi" şi în locul lui Beethoven să-l punem mai bine pe Schumann pe care toţi muzicologii îl bruftuluiesc pe tema asta? Ori, dacă chiar nu-ţi place cum orchestrează Beethoven, spune-mi măcar de ce. Şi fiindcă tot veni vorba, comentează te rog un pic mai pe larg modalităţile particulare de a orchestra ale unor compozitori cunoscuţi: Ceaikovski care scria mai întâi pentru pian, Richard Strauss care punea numai cheia Sol în partitură, Stravinski cu orchestraţia lui fabuloasă, Bruckner şi Mahler generoşi în coloristică, Alban Berg atât de subtil, mă rog, tu îi ştii mult mai bine decât mine.

- Îl consider mediocru ca orchestrator pe Beethoven ţinând cont de statura lui componistică. Orchestraţia lui sună pentru mine în alb-negru, e lipsită de rafinamentul coloristic al lui Mozart sau Schubert, ca să vorbim numai de clasici. Am impresia, ascultându-i muzica, că acest aspect nu l-a interesat, nu se concentrează decât asupra dramei şi a discursului în sine. Dar ar fi o greşeală să-l reorchestrezi pe Beethoven (unii au încercat) pentru că duritățile şi asprimile îi sunt caracteristice. Dacă scriitura sa pentru instrumente este acceptabilă, cea corală este sub orice critică. Dintre giganţi, Beethoven este cel mai slab compozitor de muzică corală, toate creaţiile sale de gen, începând cu Missa Solemnis, sunt din acest punct de vedere amendabile.

Într-adevăr, Ceaikovski scria o simfonie pentru pian şi abia apoi o orchestra, însă ştia de la început cum va suna. La fel şi Ravel. Poate cel mai rafinat orchestrator al secolului XX, Ravel şi-a scris toată muzica mai întâi pentru pian şi abia ulterior a orchestrat-o, cu excepţia *Bolero*-ului pe care l-a considerat un exerciţiu sau un studiu de orchestraţie. Dacă-i cânţi Bolero-ul la pian, reiei aceeaşi unică temă la nesfârşit şi nu se poate întâlni ceva mai plictisitor în muzică decât repetarea unui lucru de mai multe ori în acelaşi fel. Toată muzica pentru pian a lui Ravel este orchestrabilă, pe când cea a lui Chopin nu, deoarece e pur pianistică.

Spuneam mai devreme despre muzica lui Bach că esenţialul rămâne indiferent dacă o cânţi la clavecin, la pian, la orgă sau o aranjezi pentru cor. La el importantă e sintaxa şi nu culoarea. Cântă la pian lucrările lui Respighi şi nu vei rămâne cu nimic, deoarece Respighi e numai culoare. El nu dezvoltă ci doar pictează, la fel ca Debussy. Bruckner este cel mai bun exemplu de compozitor pe care l-a interesat în egală măsură discursul, drama, forma şi culoarea. Simfoniile sale sună bine la pian dar şi mai bine în instrumentaţia lui.

https://biblioteca-digitala.ro

Schumann nu mi se pare slab orchestrator. Un dirijor priceput ştie să-i facă muzica să nu sune îmbâcsită, controlând-i echilibrul, sau *balansul*, cum îl numesc americanii. Ascultă-l pe Schumann sub bagheta lui Celibidache, ori a lui Sawalisch, nu ţi se va părea deloc greoi, ba dimpotrivă.

- Sigur, un interpret genial ca Celibidache făcea să sune minunat orice muzică: el mai întâi avea intuiţia de cum ar trebui să sune acea muzică, după care găsea cu uşurinţă şi o tehnică adecvată pentru a-şi materializa fabuloasa sa imaginaţie. Interpretul pune mult de la el chiar dacă respectă cu strictеţe notele, nuanţele şi mişcările. În ceea ce-l priveşte pe Schumann, discrepanţa dintre inspiraţia şi spontaneitatea temelor sale şi dificultatea de a le organiza în cadrul unei construcţii precise şi clare este o observaţie comună în muzicologie. Ţi-aş putea da ca exemplu cele două *Sonate pentru vioară şi pian*; pe prima am analizat-o de curând pentru lucrarea de licenţă a unei studente.

- Nu cunosc *Sonata I-a pentru vioară şi pian* de Schumann, dar când e vorba de construcţie nu găsesc în niciuna din simfoniile sale puncte slabe. Dimpotrivă, el a fost un inovator al genului, ca şi Brahms sau Bruckner. De asemenea, nu-mi amintesc de nici un moment plictisitor în vreo simfonie de Schumann, şi le cunosc bine pe toate. Aşa numita *Zwikau-Symphonie*, o lucrare de tinereţe, are stângăciile ei, dar este deja Schumann şi nu mi se pare în nici un caz plictisitoare.

- ...nici n-am zis că sunt plictisitoare, mai ales că e un maestru al variaţiunii...

- Revenind la Celibidache, el putea să facă să sune bine orice muzică şi pentru faptul că şi-a ales întotdeauna muzica de interpretat după criterii valorice: a dirijat numai ce a crezut că se conformează exigenţelor sale estetice. Celibidache nu a dirijat în viaţa lui o simfonie de Mahler, pe care îl considera un compozitor mediocru, în timp ce-l adula pe Bruckner. Dar nu ţin minte să fi "salvat" o muzică slabă cu geniul său dirijoral pentru simplul motiv că n-ar fi acceptat în ruptul capului să dirijeze o asemenea muzică. Despre asta putem vorbi la nesfârşit.

- Nu chiar la nesfârşit, totuşi aş vrea să adaug încă ceva. N-am ştiut că lui Celibidache nu-i plăceau simfoniile lui Mahler. Îmi amintesc interpretarea superbă pe care le-a dat-o Bernstein împreună cu Filarmonica din Viena, în anii '70 (reluate acum pe Mezzo). Deh, fiecare cu părerile lui. Unele dintre opiniile marelui Celibidache au stârnit vii controverse, cum bine ştim.

Însă ne-am cam îndepărtat de subiectul nostru şi aş vrea să revenim cu ajutorul următoarei întrebări: ai vreun model de orchestraţie, cu alte cuvinte poţi cita câţiva compozitori care, după părerea ta, îşi valorifică la maximum capacităţile de orchestrator (fie în lucrările proprii, fie în ale altora)? Alege-ţi, te rog, exemplele (de data aceasta) dintre compozitorii sec. XX, să mai discutăm şi despre ei.

- Exemplul cel mai concludent de compozitor care trăieşte numai din orchestraţie este Respighi, am mai spus-o. Un maestru al culorii şi unul dintre cei

https://biblioteca-digitala.ro

mai avizați cunoscători ai orchestrei moderne. Construiește frumos dar pe spații mici, structurile lui sunt fără excepție subordonate culorii.

Prokofiev s-a impus, de asemenea, ca un mare orchestrator. Muzica sa, care sună atât de bine la pian, capătă valențe suplimentare atunci când și-o orchestrează. Nu este un simfonist, în schimb e genial în lucrările miniaturale. Simfoniile lui trec neobservate, *Simfonia I-a* fiind excepția care întărește regula.

Bartok e un orchestrator sobru și eficace. Însă muzica lui este atât de robustă și de măiestrit construită, încât ar suna convingător și de-ar fi slab orchestrată. Ca și Enescu, Bartok era deopotrivă un violonist și un pianist de excepție. Pentru el orchestra are rolul unui instrument pe care-l mânuiește perfect și care-i slujește sintaxa - cu rol esențial în opera sa.

Pe Stravinski și Ravel îi consider cei mai mari maeștri ai paletei orchestrale, pentru ei orchestra nu are secrete. Ascultându-l pe Stravinski am întotdeauna impresia că reinventează de fiecare dată muzica, o consideră ca pe un joc (serios) ce-și poate schimba după o zi pe alta regulile. Orchestrația nu este niciodată pentru el o valoare în sine, ci e pusă mereu în slujba discursului, care primează. Ravel poate fi considerat maestrul tuturor în materie de orchestrație. Rafinamentul său e neasemuit. A studiat până la sfârșitul vieții posibilitățile expresive ale instrumentelor din orchestră. Soluțiile pe care le găsește pentru propriile muzici de pian rămân fără egal și devin modele de ingeniozitate combinatorie și timbrală. El a dus arta lui Debussy (ce are meritul de a fi fost primul în stare să revigoreze un nou model muzical după puternica dominație a wagnerianismului) pe culmi nebănuite. Richard Strauss este singurul care îi poate sta alături, ca un cunoscător deplin al orchestrei, dar muzica sa e prea mult legată de stilul tradițional clasic german. Însă orchestra modernă îi datorează enorm acestui maestru. El o tratează solistic, foarte diferit de ceilalți compozitori. Subiectul este extrem de vast, eu nu fac acum decât să punctez niște repere.

- Ca să ne apropiem de timpurile noastre, cât crezi că mai contează talentul de a orchestra pentru compozitorii de azi? Sper ca întrebarea mea să nu ți se pară că ar conține vreo intenție peiorativă.

- Pentru epoca contemporană problema orchestrației rămâne la fel de importantă fiindcă este unul dintre elementele esențiale ale limbajului. Compozitorul modern, spre deosebire de cel clasic, trebuie să se recreeze pe el însuși cu fiecare nouă lucrare, altfel riscă să se repete. De multe ori această redescoperire de sine necesită reconsiderarea totală a mijloacelor, inclusiv a rolului jucat de culoarea orchestrală. Personal, fiecare lucrare îmi cere o utilizare nouă a uneltelor, începând cu imaginarea a noi tipuri de structură modală sau ritmică și terminând cu noi modele de arhitectură, care mai întotdeauna reclamă alte soluții de exploatare a resurselor orchestrale.

Cât de mult contează pentru un compozitor contemporan arta orchestrației în economia mijloacelor sale de expresivitate? Întrebarea nu are în sine nimic peiorativ, eventual răspunsul, ce diferă de la caz la caz.

https://biblioteca-digitala.ro

- Se creează, ies la lumină, pe parcursul orchestrării lucrării altui compozitor, afinităţi cu opera şi autorul ei?

- Asta e o întrebare foarte bună. Nu poţi orchestra cuviincios o lucrare fără să-i pătrunzi tainele compunerii ei. În procesul de orchestraţie te apropii atât de mult de compozitor încât ai senzaţia că te identifici cu el. De aici truda mea de a simţi ca Enescu, deşi a trebuit să mă mulţumesc cu parcurgerea a numai jumătate din drum. E vorba mai mult decât de afinităţi. Procesul e asemănător cu acela al interpretării, care e domeniul tău. Cum poţi cânta o sonată solo de Bach la vioară fără să încerci să te identifici cu autorul în aflarea "adevărului", cum îl numea Celibidache. Cum pot să găsesc combinaţia instrumentală potrivită fără a avea siguranţa că am intuit intenţia compozitorului dintr-un moment sau altul. Au fost situaţii când m-am lăsat păgubaş întrerupând orchestrarea unei lucrări pentru faptul că nu îi aflam sensul sau, mai simplu, fiindcă nu o înţelegeam îndeajuns. În schimb, lucrând la *Marea Fugă* am avut momente în care credeam că sunt chiar Beethoven. Nu poţi orchestra veridic dacă nu simţi că ai fi putut să fi scris tu însuţi lucrarea respectivă. Aşadar, e vorba mai mult decât despre simple afinităţi.

- Am putea compara muzica lui Respighi sau a lui Debussy, potrivit caracterizării tale, cu pictura impresionistă în care impresia coloristică domină şi desenul şi subiectul? Ţi se pare cumva această muzică o "formă fără fond", ca în celebra teorie maioresciană?

- Comparaţia cu pictura impresionistă nu e deloc forţată, mai ales în ceea ce-l priveşte pe Respighi, şi nu numai pe el. Culoarea are rolul esenţial, conturul şi forma rămânând secundare. Asta nu înseamnă neapărat "formă fără fond", ci mai degrabă o ierarhizare diferită a elementelor. După părerea mea, un tablou impresionist nu trebuie catalogat drept formal numai pentru că desenul este subordonat culorii.

- Dar orchestraţia, ce reprezintă ea de fapt pentru o muzică, o haină pe care o poţi schimba cu alta, după plac, sau ca făcând parte din însăşi corpul muzicii, aşa cum ar fi faţa cu ochii, nasul şi gura?

- Orchestraţia nu e pur şi simplu o haină pe care o schimbi cu alta când te plictiseşti de ea. E o parte integrantă a lucrării şi de aici vine greutatea în a găsi instrumentaţia potrivită atunci când îi abordezi pe clasici. E ca o sabie cu două tăişuri, nu poţi face abstracţie de gustul şi de maniera ta proprie, dar în acelaşi timp eşti obligat să te apropii cât mai mult cu putinţă de stilul compozitorului a cărui lucrare ai ales s-o orchestrezi. Rezultatul e un compromis, fiindcă se împletesc în mod fatal caracteristicile stilistice şi ale compozitorului şi ale orchestratorului. În cazul ideal ele conviețuiesc armonios.

- În consecinţă, crezi că o orchestraţie izbutită este un act de creaţie?

- Eu cred că este un act de "re-creaţie", de revalorificare a unui opus. Îl prezinţi în altă ipostază, îi dai o altă înfăţişare, şi dacă lucrul e bine făcut, cu meşteşug şi cu imaginaţie, atunci ai şansa să adaugi ceva la valoarea operei. Dar tot atât de bine poţi să şi strici!

Când am vorbit de preferinţele mele printre orchestratorii secolului XX (sau mai restrâns: despre compozitori-orchestratori), am cam expediat comentariul şi aş vrea să mai adaug ceva.

https://biblioteca-digitala.ro

Unul dintre cei mai originali compozitori și orchestratori ai secolului trecut, pe nedrept subestimat și prea puțin cântat, mi se pare Leos Janacek. Limbajul său se apropie mult de cel al lui Bartok, dar e mult mai sălbatic, mai teluric. Are pe deasupra niște idei formale, și mai ales de orchestrație, senzaționale, pline de imaginație și de neprevăzut. Aș aminti acum doar opera *Jenufa* și în special *Sinfonietta*, pe care am dirijat-o deseori cu reînnoită fascinație pentru coloristica sa unică, nemaiîntâlnită. Muzica lui modală și neastâmpărul ritmic par să vină din niște izvoare familiare nouă românilor.

L-am admirat, de asemenea, pe Messiaen pentru imensa bogăție coloristică a muzicii sale (pe lângă contribuțiile sale neprețuite la emanciparea scriiturii modale moderne). Cât de luxuriant și inspirat totodată sunt orchestrate piesele sale *Les Oiseaux exotiques* și strania *Turangalâla*, unde soluțiile combinatorii din orchestră ajung parcă la saturație. Lasă impresia că nu se mai poate inventa nimic în materie de fantezie orchestrală. Exemplele ar putea continua, desigur.

- Te încumeți să orchestrezi lucrări de Frescobaldi, Bach, Beethoven și Enescu, studiindu-le cu răbdare muzica și încercând să o servești prin demersul tău, ceea ce și izbutești întrutotul, după părerea mea. De ce o faci, crezi că muzica aceasta mai are vreun viitor? Întrebarea mea e îndreptățită de ruptura tot mai pronunțată a muzicii de trecutul ei, constatare pe care o poate face oricine frecventează concertele de muzică nouă. O bună parte a muzicii contemporane și-a rătăcit publicul și se plânge, neîntemeiat zic eu, că e ostracizată într-un soi de rezervație asemănătoare celor în care sunt puse la păstrare animalele pe cale de dispariție. Ce părere ai?

- Nu cred că suntem în măsură să facem pronosticuri despre viitorul muzicii lui Bach sau Beethoven. Această muzică are un trecut atât de bine stabilit încât e greu de crezut că va dispare vreodată în viitor. Cine se înstrăinează de ea o face pe propria răspundere. O artă nouă nu s-a clădit niciodată decât pe fundamentele solide ale trecutului. Astfel că viitorul nu este numai al noii arte, ci și al aceleia verificate în timp de generațiile trecute, pe care cea contemporană se bazează.

Faptul că publicul care iubește muzica simfonică (sau **cultă**, cum i se mai spune, fără a fi un termen potrivit deoarece acest gen de muzică nu este numai simfonică, în timp ce altele nu sunt neapărat **inculte**) este din ce în ce mai restrâns și marginalizat nu mai e un secret, ci a devenit un fenomen prezent pe toate meridianele. În timp ce "arta" ieftină de tip *rap* câștigă teren în mod îngrijorător, cel puțin în America. În naivitatea mea, de care nu mă rușinez, mai cred că dacă vin măcar doi spectatori în sala de concert unde se cântă muzica mea, ori a colegilor mei, merită și are sens să compun și să dirijez în continuare așa-zisa muzică simfonică.

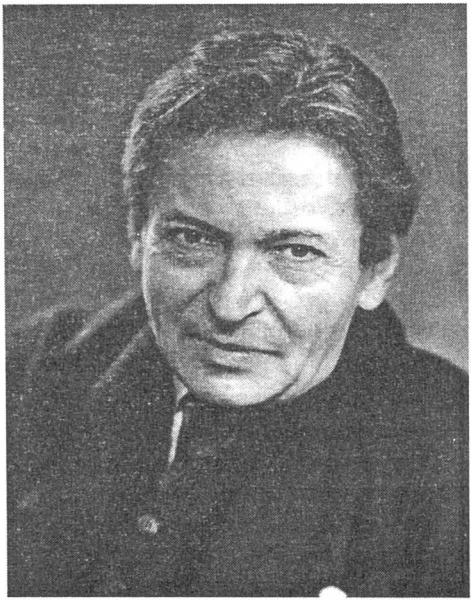
Cât despre prezența viitoare a lui Bach sau Beethoven în sălile de concert, ei au aceeași șansă ca și Shakespeare pe scenele teatrelor lumii și a lui Rafael în sălile marilor muzee.

https://biblioteca-digitala.ro

ISTORIOGRAFIE

Pavel ȚUGUI

George Enescu și regimul democrat-popular (1944 – mai 1955) (II)



În vara anului 1950, conform Arhivei diplomatice, Ministerul Afacerilor Externe primește de la Cancelaria Secretariatului CC al PMR o **hotărâre** privitoare la „eliberarea de pașapoarte noi cetățenilor români aflați în străinătate, pe baza informațiilor primite de la Legațiile RPR", cu mențiunea „de a se excepta pe cei fugiți din țară". (Adresa poartă data de „21 iunie 1950".) Însărcinat cu Afaceri a.i. la Legația RPR din Paris era Dr. E. Charap. Acesta trimitea la MAE București un **Raport**, ca răspuns la o adresă primită de la centrală în decembrie 1950, despre „activitatea noastră consulară și diferitele probleme pe care le ridică acel serviciu". Dr. E. Charap grupează cetățenii români din Franța în mai multe categorii, și anume:

a) Cetățeni români înmatriculați definitiv la Oficiul Consular, în număr de 52 – și anexează tabelul, dar G. Enescu nu figurează;

b) Personalele care au primit aprobarea MAE pentru preschimbarea pașapoartelor și care au ridicat noile pașapoarte în număr de 80, dar anexează un tabel ce conține doar 35 de nume. Și aici numele lui Enescu lipsește. Totuși, din alte acte reiese că soții **Enescu, Stan Golestan, N. Caravia**, primiseră pașapoartele noi și MAE le aviza prelungirea ședерii în Franța.

https://biblioteca-digitala.ro

Ca atare, **familia Maruca şi George Enescu** n-a întâmpinat nici o dificultate în obţinerea noului paşaport emis de noul regim din Republica Populară Română.

La Raportul său, Dr. E. Charap anexează un tabel cu „cei fugiţi din ţară", din care reproducem unele nume:

„1. Prof. Marinescu (C.), fost director al Şcoalei Române de la Fontenay-aux-Roses;

2. Gheorghiu, lector la Lyon, cunoscut de tov. Şora care lucrează la MAE;

3. Basil Munteanu, fost subdirector al Şcoalei Române de la Fontenay-aux-Roses;

4. Prof. Herescu, fost preşedinte SSR. Se află în Franţa din 1946;

7. Mircea Eliade, scriitor, în străinătate din 1940, fost Consilier Cultural sub Antonescu la Madrid;

8. Const. Antoniade, fost ministru plenipotenţiar în timpul războiului în Spania, reprezentantul grupului liberal în Franţa, este în conducerea „Caramanului" str. Univ. 174;

9. Ciotori (Dimitrie), fost academician în conducerea „Caramanului";

11. Cioran Emile, teoretician din Garda de Fier;

23. Prof. Petre Sergescu care este conducătorul personalităţilor ştiinţifice fugite din ţară. Institutul Catolic din Paris, 86 rue d'Arra a pus localul la dispoziţia lor, unde ei fac întruniri în fiecare săptămână;

24. Prof. Veniamin (V.) a ţinut o conferinţă „Sur la latinité de l'origine du peuple roumain" tot la Institutul Catolic."

Tabelul cuprinde 24 de nume, dar am reţinut numai pe acelea de interes actual. (Cf. Arhivelor Diplomatice, MAE, Bucureşti, Dosar 1951 – Franţa – Consulară, nenumerotat.) Deoarece Şcoala Română de la Fontenay-aux-Roses este citată în mai multe rânduri, menţionăm că ea era proprietatea Statului Român, încât la 3 august 1948 a fost atribuită Ministerului Afacerilor Externe – respectiv Legaţiei RPR din Paris care, într-o scrisoare, propunea guvernului de la Bucureşti să aprobe „vinderea localului", întreaga chestiune revenind, apoi, în corespondenţa diplomatică.

*

Pe parcursul anului 1950 nu avem documente certe, referitoare la relaţiile lui George Enescu cu colegii săi din ţară, sau cu autorităţile de la Bucureşti. *Scrisorile* publicate de dl. Viorel Cosma şi datate „1950" sunt trimise unor prieteni şi colaboratori din Paris.

În decembrie 1950 ori ianuarie 1951, Petru Groza, preşedintele Consiliului de Miniştri a propus ministrului Afacerilor Externe, Ana Pauker, să ceară Legaţiei RPR din Paris o informare despre situaţia lui George Enescu. Şeful Legaţiei, Dr. E. Charap, a redactat un raport amplu, pe care-l reproducem în continuare.

https://biblioteca-digitala.ro

„Légation de la République Populaire Roumanie
en France
17, rue Brémontier
Tel.: Carnot 07-60
Nr. 309

Paris le 21/III/1951
Nr. 1777 – 29. III. 951

Confidențial
TOVARĂȘĂ MINISTRU,

Avem onoare a vă informa despre următoarele, privitoare la cazul ENESCU:

Încă înainte de primirea telegramei Dvs., prin care ne cereați să ne interesăm de situația lui ENESCU, știam că D-na LAVRILIER (care este cetățeană franceză de origine română, membru a P.(artidului) C.(omunist) F.(rancez) și președinta Uniunii Femeilor Române din Franța), mergea la ENESCU pentru a-i sculpta bustul. Am căutat atunci o metodă potrivită pentru a afla de la D-na LAVRILIER lucruri despre ENESCU și a ne arăta totodată interesul nostru pentru situația lui și atitudinea sa față de RPR.

Tovarășa LEVENSON, care a primit sarcina din partea noastră să se ocupe concret cu această chestiune, a aranjat ca tovarășii SOUEF (membri de partid de încredere) să invite la ei pe soții LAVRILIER și s-o înștiințeze, în același timp, și pe dânsa, care (?) să meargă la ei „întâmplător". Vizita aceasta organizată a avut loc și s-a pus în discuție de tov. SOUEF viața și opera lui ENESCU. Soții LAVRILIER au vorbit acolo despre viața grea a maestrului, despre mizeria în care trăiește.

La întrebarea pusă de tov. LEVENSON „de ce dânsul nu manifestă mai multă prietenie pentru țara sa, care-l prețuiește mult", soții LAVRILIER au spus că ENESCU și soția sa au simpatie pentru țara noastră.

Diferite aprecieri favorabile RPR făcute de ENESCU și soția sa au fost amintite în acea seară de soții LAVRILIER. La despărțire, tov. LEVENSON a spus că a fost impresionată de cele auzite.

A doua zi, tov. LEVENSON a luat contact direct cu d-na LAVRILIER, repetând că a fost profund impresionată de cele auzite anterior despre ENESCU și spunând că ar dori să știe ce gândește ea despre felul cum s-ar putea veni în sprijinul maestrului, astfel ca ea, cunoscând bine situația, să facă propuneri în acest sens Însărcinatului cu Afaceri.

Întrebată dacă Însărcinatul cu Afaceri poate lua decizii pe loc, tov. LEVENSON a răspuns că nu știe, dar crede că dânsul se va interesa sigur de această chestiune.

D-na LAVRILIER a spus, la despărțire, că va căuta să vorbească cu ENESCU, spunându-i că este iubit mult în țara sa, urmând să vadă dacă este sensibil la acestea.

D-na LAVRILIER a vorbit, după aceea, mai întâi cu soția lui ENESCU, care este mai ușor accesibilă, care a declarat că înțelege și admiră toate realizările de la noi, dar numai **cu metodele folosite n-ar putea fi de acord** (s. editorului). Ea a

https://biblioteca-digitala.ro

mai spus și că o cunoaște pe tovarășa ANA PAUKER, care este un om excepțional.

În ziua următoare, soția lui ENESCU i-a comunicat d-nei LAVRILIER că ENESCU vrea să-i vorbească. În convorbirea avută, ENESCU – după spusele D-nei LAVRILIER – s-a arătat foarte sensibil la dragostea exprimată pentru el din partea țării noastre. El a declarat că niciodată n-a avut alte sentimente decât de dragoste pentru țara și poporul său, că va fi foarte mulțumit să meargă în țară cu soția, dacă ar fi asigurat că poate reveni la Paris pentru munca sa (a spus că opera sa nouă va fi prezentată aici în curând și trebuie să fie prezent). ENESCU a mai spus că va discuta pe loc, în țară, toate celelalte chestiuni. El a amintit și că tov. ANA PAUKER a avut grijă să-i trimită partiturile operelor sale, lucru pe care l-a apreciat mult; a spus deasemeni că știe că locuința sa n-a fost naționalizată și că e mulțumit de aceasta.

În general, s-a arătat favorabil mergerii în țară.

Atât ENESCU, cât și soția sa, vorbesc cu un sentiment de admirație profundă despre felul cum au fost primiți la MOSCOVA.

Adăugăm la acestea și informațiile pe care le-am dobândit că ENESCU ar fi refuzat cetățenia americană și franceză, că la întrebarea reacționarilor de ce nu demisionează din Academia RPR a răspuns că n-are nici un motiv să facă aceasta, în fine că este supus la o serie de presiuni din partea reacțiunii, la care a rezistat până acum, nefăcând vreun gest ostil RPR.

Cât privește condițiile de existență ale lui ENESCU vă informăm că el locuiește într-o casă cu 2 camere, iar baia o folosește și ca bucătărie (este locuința-i de pe vremea când era student).

Pentru continuarea contactului cu ENESCU, prin intermediarul nostru, credem că ar fi bine să ne comunicați ce să-i răspundem și dacă Legația poate sau nu de acum să intre în legătură directă, în mod oficial, cu el.

Primiți, vă rugăm, tovarășă MINISTRU, asigurarea înaltei noastre considerațiuni.

Însărcinat cu Afaceri a.i.
s.s. indescifrabil"

(Arhivele diplomatice MAE, dosar 1951, Franța-Prot.-Cons.-Cons., nenumerotat, cercetare efectuată și realizarea xerox-ului în **vara anului 2002**.)

André Lavrillier, gravor în medalii și sculptor, s-a născut la 7 mai 1885 la Paris. A fost elevul lui Bourdelle, a obținut premiul II la Roma (1911) și apoi marele premiu pentru sculptură în 1914.

Margareta Cosăceanu, sculptoriță, a expus o lucrare la Pavilionul României de la Expoziția Internațională de la Paris din 1937, obținând „Diploma de onoare", împreună cu Borgo-Prund, Constantin Csacki și Oscar Han. După aceea, s-a stabilit în Franța și s-a căsătorit cu André Lavrillier, preluând numele: **Marguerite Lavrillier** (și nu „Lavrillieras" – cum scrie maestrul Ion Dumitrescu în *Muzica*, nr. 4/1999, p. 125), uneori adăugând – **Cossaceanu**. A expus sculpturi la Saloanele Femeilor – pictori și sculptori din Paris și alte centre artistice

https://biblioteca-digitala.ro

occidentale. Criticii de artă francezi apreciază portretele ei realiste și compozițiile alegorice: „Spațiul". În timpul războiului soții Lavrillier au optat pentru lupta ilegală contra ocupanților hitleriști, au trăit în clandestinitate. Familia Lavrillier a oferit un ajutor excepțional cu știrea Maestrului George Enescu, organizării la **Paris** a primei **Expoziții artistice române contemporane**, ce s-a bucurat de succes la public și critica de specialitate.

Marguerite Lavrillier-Cossăceanu a executat **bustul lui George Enescu**, reprodus prima dată la noi de Andrei Tudor în cartea citată. Delegația compozitorilor români, în frunte cu maestrul Ion Dumitrescu, **a dezvelit** bustul lui George Enescu de M. Lavrillier-Cossăceanu, la Conservatorul Național din Paris.

*

Fără să cunosc *Scrisoarea* lui G. Enescu trimisă lui M. Andricu în ianuarie 1949 și **Raportul** Însărcinatului cu Afaceri a.i. de la Paris, reprodus mai înainte, am publicat în revista *Steaua*, nr. 7 din iulie 1993, unele informații despre inițiativa invitării lui George Enescu, la „Săptămâna Muzicii Românești" din septembrie 1951, pe care le reiau și în această evocare cronologică.

Reprezentanții Uniunii Compozitorilor au propus, în prima decadă a lunii iunie 1951, ca invitația să fie făcută de guvernul țării, iar compozitorii M. Andricu și S. Drăgoi au remarcat că ar fi bine ca invitația să fie înmânată Maestrului de o delegație de compozitori, fiind recomandați Alfred Alessandrescu și Constantin Silvestri.

Leonte Răutu, șeful Secției de Propagandă a CC al PCR a propus ca această chestiune să fie discutată de conducerea Uniunii cu Dr. Petru Groza, șeful guvernului. Întâlnirea lui Matei Socor și Sabin Drăgoi cu Petru Groza a avut loc, dar președintele Consiliului de Miniștri a propus ca **întâi** un reprezentant al Legației de la Paris să-l informeze pe G. Enescu despre organizarea „Săptămânii Muzicii Românești" sub patronajul său și, dacă dorește să vină în țară, să arate condițiile în care ar fi dispus să se deplaseze la București. După aceea, invitația oficială a guvernului ar urma să fie prezentată de delegația Uniunii Compozitorilor.

S-au făcut demersurile necesare, astfel că, în ultima decadă a lui iunie, am aflat că George Enescu a acceptat să patroneze „Săptămâna Muzicii Românești", dar în ce privește vizita la București ar putea s-o facă dacă Academia Română i-ar reprimi ca membri titulari pe profesorii Dimitrie Gusti și C. Rădulescu-Motru, iar guvernul ar înlătura „nedreptățile" ce i s-au făcut prietenului său, compozitorul Mihail Jora. Totodată și-a exprimat dorința ca, în timpul șederii în țară, să lămurească situația legală a proprietăților familiei sale, deoarece știe că ele n-au fost „naționalizate"... Acestea le-am aflat de la Ofelia Manole, adjunct al Secției de Propagandă și, apoi, mi le-a confirmat și maestrul Mihail Andricu, care fusese în audiență la Dr. Petru Groza.

M. Andricu mi-a spus că Petru Groza a considerat propunerile lui G. Enescu rezonabile și „întrutotul justificate"..., de aceeași părere fiind și M. Sadoveanu, Tr. Săvulescu și M. Ralea, cărora președintele Consiliului de Miniștri

https://biblioteca-digitala.ro

le-a cerut părerea. Petru Groza a asigurat pe compozitorii Matei Socor, S. Drăgoi și M. Andricu că va supune prezidiului Consiliului de Miniștri cererile primite de la George Enescu, urmând ca delegația Uniunii Compozitorilor să plece la Paris și să înmâneze Maestrului invitația oficială și să-i prezinte deciziile luate de guvern și Academie.

La 14 iulie 1951, am asistat la o ședință a Secției de Propagandă, în care Ofelia Manole a propus lui Mihail Roller, adjunct de secție, să susțină propunerea conducerii Uniunii Compozitorilor de convocare a unei sesiuni extraordinare a Academiei pentru „reprimirea" profesorilor D. Gusti și Rădulescu-Motru. M. Roller, iritat, a respins categoric propunerea de convocare a sesiunii, acuzându-l pe Matei Socor că și el ar fi căzut sub influența lui Groza, Săvulescu, Sadoveanu și Ralea, care încearcă „să introducă" în Academie pe vechii „colaboratori și prieteni..." Leonte Răutu a întrerupt discuțiile afirmând că întreaga chestiune privește Prezidiul Academiei și Consiliul de Miniștri. M. Roller a adăugat că a prezentat cererea lui Groza și Săvulescu, de convocare a unei sesiuni academice, lui I. Chișinevschi, încât problema se va analiza în cadrul biroului guvernului.

Peste câteva zile, am aflat de la Matei Socor, președintele Uniunii Compozitorilor și Hilda Jerea, secretar, rezultatul discuțiilor de la guvern: majoritatea membrilor biroului executiv a respins propunerile făcute de Petru Groza, atât în ce privește organizarea sesiunii extraordinare a Academiei, cât și reîncadrarea lui M. Jora la Conservator și eliberarea soției sale din arest.

Nu era pentru prima dată când Petru Groza era umilit în ședințele Consiliului de Miniștri. De pildă, în ședința Consiliului de Miniștri din 31 iulie 1948, Gh. Vasilichi, ministrul Învățământului Public, a prezentat raportul și decretul cu privire la reforma învățământului, în care a propus, între altele, ca limba rusă să fie **obiect de studiu obligatoriu** în clasele gimnaziale și liceale. Președintele Consiliului de Miniștri a declarat că **are rezerve** cu privire la **„obligativitatea"** elevilor români de a învăța **numai** limba rusă, dar liderii PMR din guvern au respins poziția „burghezului și moșierului" Petru Groza – cum îl categoriseau unii lideri „proletari". (Despre acestea în Arhivele Naționale, Fond Președinția Consiliului de Miniștri, dosar 2/1948, f. 52.)

În acele împrejurări din iunie 1951, Matei Socor n-a dovedit principialitate, ci a acceptat părerile lui I. Chișinevschi și Ana Pauker ca invitația să fie semnată de președintele și vicepreședintele Uniunii Compozitorilor și să fie trimisă Maestrului Enescu pe filiera Ministerul de Externe – Legația RPR de la Paris. De asemenea, Matei Socor s-a grăbit și, în stilul său agitat și nechibzuit, a expediat, la începutul lui septembrie 1951, invitații muzicienilor **Jacques Thibaud, Pablo Casals, Roger Desomière** și **Stan Golestan**.

Trebuie să reținem o întâmplare tristă și compromițătoare pentru diaspora română din Paris. În vederea sărbătoririi zilei de 10 mai 1951, cercurile „fugarilor" din Paris au organizat un concert festiv. Formațiile muzicale franceze au inclus în program și opere de **G. Enescu** și **Stan Golestan**. Aceasta a nemulțumit pe unii „fugari" și, în ultimul moment, lucrările ar fi fost scoase din program. S-a motivat că cei doi compozitori au atitudine politică favorabilă RPR. Noul ministru al Legației Române, Alex. Lăzăreanu raportează MAE că P. Sergescu i-a exprimat **scuze** lui

https://biblioteca-digitala.ro

Stan Golestan și a declarat că „el nu a fost de acord cu această hotărâre", luată de colegii săi.

*

În continuare, reproducem textul invitației trimise de conducerea Uniunii Compozitorilor Maestrului G. Enescu.

„Uniunea Compozitorilor din RPR

Iulie 1951

Iubite Maestre,

După cum, poate, ați aflat, ne găsim în toiul pregătirilor pentru „Săptămâna Muzicii Românești", care va avea loc la București în ultima săptămână a lunii Septembrie.

Programul acestei săptămâni, pe care vi-l trimitem alăturat, cuprinde concerte, dezbateri publice, un concurs național și unul internațional. Sunt invitați muzicieni dintr-un mare număr de țări. Această manifestare va fi o dovadă a progreselor ce le-a făcut muzica noastră în domeniul creației și al interpretării. De asemenea, ea va fi un prilej pentru afirmarea prieteniei dintre muzicienii noștri și cei din alte țări.

La această sărbătoare a muzicii noastre, am fi foarte bucuroși să salutăm prezența D-voastră, iar în cazul când sănătatea vă va permite, sperăm că veți fi de acord să dați câteva concerte. „Săptămâna Muzicii Românești" ar căpăta astfel o strălucire și mai mare.

Ce proiecte aveți pentru vara aceasta?

N-ați vrea să veniți împreună cu Doamna încă de pe acum, să vă odihniți în vila D-voastră de la Cumpătu, sau în altă parte în țară? Noi am dori-o și am face totul ca șederea să vă fie foarte agreabilă.

În ce privește formalitățile de călătorie, se înțelege că vom asigura tot ce e necesar, inclusiv viza de intrare și de ieșire din țară. Vă rugăm să ne scrieți dacă preferați trenul sau avionul și să ne informați asupra oricăror chestiuni de ordin practic în legătură cu călătoria, pentru a le rezolva.

Așteptând răspunsul D-voastră, Vă urăm D-voastră și Doamnei multă sănătate și Vă rugăm, scumpe maestre, să primiți asigurarea sentimentelor noastre de adâncă prețuire.

Președinte, *Vicepreședinte,*
Matei Socor *M. G. Andricu"*

(O copie a *Scrisorii* se găsește în Arhivele diplomatice, dosar 1951 – Cultural.)

La 19 mai 1951, printr-un decret prezidențial Alex. Lăzăreanu, din Centrala MAE este numit ministru plenipotențiar la Legația RPR de la Paris. Intelectual cu studii superioare, cunoscător al unor limbi de circulație europeană, Alexandru era

https://biblioteca-digitala.ro

fiul acad. Barbu Lăzăreanu (1881-1957), atunci director general al Bibliotecii Academiei Române. Noul ministru a intensificat activitatea culturală, a stabilit relații cu numeroși intelectuali francezi, s-a bucurat de sprijinul muzicienilor Stan Golestan, Marcel Mihalovici, Nicolae Caravia.

La 30 septembrie 1951, Alex. Lăzăreanu raportează ministrului de externe de la București că a efectuat unele cheltuieli pentru: un dineu oferit unui grup de scriitori francezi; **„un cadou oferit lui George Enescu, locațiunea unei loji la concertul dat de George Enescu la 1 august 1951 și un buchet de flori oferit cu acel prilej"**. În alt raport arată că a predat familiei George Enescu **„drepturile bănești în franci elvețieni"**, bani sosiți din țară și a oferit un dejun compozitorului Stan Golestan etc.

În august 1951, Comitetul pentru Artă (președinte Eduard Mezincescu, directorul muzicii, Serafim Antropov) cere Legației de la Paris să achiziționeze **toate discurile și tipăriturile** cu opere de Enescu, sau interpretări ale violonistului și pianistului Enescu și să le expedieze la București. Alex. Lăzăreanu trimite în decembrie 1951 următoarele lucrări: *Sonata pentru pian și vioară*, op. 2 în re major, Paris, Edit. Enoch; *Sonata pentru pian și vioară*, op. 6 în fa major, Enoch; *Sonata pentru pian și vioară în caracter popular*, op. 25 (în unele hârtii apare „23"), Enoch; *Octuor* în Ut major pentru 4 viori, 2 viole și 2 violoncele, op. 7, Enoch. În final, ministrul scrie:

„Acestea sunt singurele opere de acest gen ale lui Enescu pe care am reușit să le găsim până acum."

În același timp (noiembrie 1951), Alex. Lăzăreanu trimite la Comitetul de Radio din București **„14 discuri cu lucrări muzicale dirijate de Enescu"**.

Reproducem, în continuare, copiile răspunsurilor lui George Enescu, păstrate în Arhivele diplomatice, trimise conducătorilor Uniunii Compozitorilor.

„26 Rue de Clichy-Paris (9-e)
Ce Août 1951

Cher Monsieur Socor,

Merci pour votre aimable lettre. Je suis enchanté d'apprendre le projet de la ***Semaine de la Musique Roumaine****.*

Ç'a toujours été mon souhait, surtout dans le domaine de la ***création musicale****.*

Malheureusement ma santé m'interdit toute activité autre que purement mentale. Les très rares fois où je monte au pupitre sont entourées de mille précautions fastidieuses, telles que des journées entières passées au lit presque sans bouger, contrôle sévère du pouls tous les quarts d'heure etc. Dans ces conditions, les grandes distances à parcourir me sont interdites. Veuillez, je vous prie, dire à mes collègues musiciens que je suis avec eux de tout coeur, que je souhaite que la musique, ***la vraie musique****, soit partout honorée comme elle doit l'être pour le plus grand bien de l'humanité.*

Veuillez croire, je vous prie, à mes sentiments collégiaux et dévoués.
Georges Enesco

https://biblioteca-digitala.ro

Monsieur Matei Socor – Bucarest"
„26 Rue de Clichy-Paris (9-e)
ce 2 Août 1951

Bien cher ami,

Je m'excuse d'avoir en si longtemps ***la plume nickelée.***[1] *Elle rebouge pour vous dire toute ma vieille et fidèle affection et tous mes voeux pour vos compositions. Je viens moi-même de terminer mon 2-d quatuor à cordes commencé il y a un an au sanatorium malgré les défenses drastiques du médecin.*

Je ne viendrai pas à la ***Semaine musicale roumaine****, à cause des mille précautions pour bouger et la route Paris-Bucarest étant trop longue pour mon état actuel. Mais je serai présent, en pensée, avec toute ma sollicitude pour mes collégues qui fond oeuvre de beauté, par conséquent de bonté pour la pauvre humanité.*

Je vous serre affectueusement les mains
Georges Enesco
Prière dire à ***Misouka*** *toute ma profonde affection qu'il sait*

G. Enesco
Monsieur Michel Andrico – Bucarest
Et ***tant*** *de fidèle amitié de Misouka." (Caligrafiat de alta mână.)"*

Iată răspunsul lui Pablo Casals:

„Direction Pablo Casals
Perpignan
1951 *Monsieur A. Lăzăreanu – Paris*

Cher Monsieur,

Je vous remercie de votre aimable lettre et du remarcable programme de la „Semaine de la Musique Roumaine". Je regrette de vous dire qu'il me sera impossible d'être présent à ces belles fêtes à cause de mes occupations. Veuillez agréer, Cher Monsieur, mes salutations distinguées.

Pablo Casals
I Route du Canigou
Prades *(P.O.)"*

Jacques Thibaud motiva că are programat un concert la Londra în ziua de 27 septembrie 1951, iar **Roger Desomière**, șef de orchestră și unul din directorii Operei Comice din Paris, se scuza pentru că are obligații pentru deschiderea stagiunii.

Privitor la **Stan Golestan**, Alex. Lăzăreanu raporta că acesta a motivat că nu-i îngăduie sănătatea să se deplaseze la București, dar ministrul nota că i se

[1] În George Enescu. *Scrisori*, p. 398 e tipărit greșit „michelée", corect fiind **„nickelée"**.

https://biblioteca-digitala.ro

pare mai verosimilă o altă explicație: Stan Golestan a aflat că G. Enescu și muzicienii francezi invitați au declinat deplasarea la București, la această decizie asociindu-se și el.

„Săptămâna Muzicii Românești", inițiativă personală a lui Matei Socor, atunci președinte al Uniunii Compozitorilor, a fost concepută **în pripă**, invitațiile fiind expediate în străinătate cu **vreo două luni sau săptămâni** înainte de manifestare, în loc să fie lansate cu doi sau un an înainte, pentru ca muzicienii invitați să includă deplasarea în programul lor anual.

Dar eroarea principală a fost atitudinea obstrucționistă a liderilor propagandei PMR față de solicitările Maestrului George Enescu, absența unor demersuri încă din anul 1950, spre a-l convinge pe Maestru de bunele intenții ale autorităților guvernamentale din RPR. Era exclus ca George Enescu să vină în țară și să patroneze manifestări artistice, în timp ce Mihail Jora era ținut în carantină politică, soția lui arestată, operele lui simfonice scoase din programele filarmonicilor, la fel ca cele ale altor compozitori consacrați, pe care Matei Socor și unii dintre colaboratorii săi le acuzau de „formalism și decadentism". Concepțiile ideologice și artistice sub auspiciile cărora a proiectat Matei Socor manifestările muzicale erau profund greșite, inadecvate muzicii europene contemporane, realități ce nu puteau fi patronate de George Enescu și de muzicienii francezi citați. De altminteri, evenimentele ulterioare au confirmat eșecul total al orientărilor artistice promovate de Matei Socor, care, peste doi ani, a fost constrâns să demisioneze din conducerea Uniunii Compozitorilor.

O privire critică, nepărtinitoare, arată că „Săptămâna Muzicii Românești", pregătită din vreme cu un program muzical generos, nediscriminator, în paralel luându-se hotărârile de stat și academice solicitate de George Enescu, ar fi putut constitui, în plină dominație stalinistă, un eveniment cultural-artistic cu urmări benefice pentru creația muzicală românească, dar și o deschidere credibilă față de o parte din intelectualitatea română stabilită după război în Franța. Fără îndoială, aceasta a fost năzuința președintelui Consiliului de Miniștri, Dr. Petru Groza, din moment ce, în același an 1951, a depus eforturi politice și administrative apreciabile pentru invitarea în România a savantului și patriotului Traian Vuia. (Dovadă sunt *Scrisorile* și intervențiile șefului guvernului, păstrate în Arhivele diplomatice.)

La începutul anului 1952, Consiliul de Miniștri, Petru Groza personal, intervine la Ministerul de Externe să lanseze invitații ca muzicienii români George Enescu și Stan Golestan să petreacă vacanța în România. Aflăm dintr-un referat că problema „nu mai este actuală", încât „lucrarea" a fost dată la dosar, fără ca referentul anonim să consemneze motivele inactualității ei...

Totuși, Al. Lăzăreanu raportează ministrului de externe, Simion Bughici, la 25 septembrie 1952:

„Colonia din Franța are mari nemulțumiri din cauza întreruperii aproape totale a corespondenței cu RPR." Întreruperea corespondenței – precizează Al. Lăzăreanu – a fost efectivă între ianuarie-mai 1952 și continuă „și acum", iar „fugarii fasciști români în Franța se folosesc de această situație...", acuzând RPR că e „stat polițist...". Șeful Legației cere să se ia măsuri urgente de restabilire „ a

https://biblioteca-digitala.ro

unor relații", cât de cât normale, între colonia română din Franța și rudele și prietenii din RPR. Lectura miilor de pagini din arhivele diplomatice – relația Franța, probleme cultural-științifice, consulare –, cu deosebire cele referitoare la persoane, acordarea de pașapoarte, vize etc. – anii 1947-1954 – atestă prin sute de exemple caracterul veșnic suspicios, politic, intolerant și lipsit de orice perspectivă a relațiilor cu Franța și absența gândirii de construire a unor legături umane normale, cu importanta colonie română din Paris. În toate împrejurările domină teza exclusivistă de sorginte stalinistă: aceștia ne sunt prieteni, îi susținem și colaborăm cu ei, ceilalți sunt dușmani, „fugari", „trădători", „reacționari", „fasciști", „legionari"... și trebuie demascați...

Iată un exemplu de atitudine politică stângistă. Artistul plastic român Roman Grecu, stabilit în Franța, apreciat de critica de specialitate, spune unui reprezentant al Legației Române că o duce greu. Respectivul îl întreabă însă de ce primește la el acasă „pe unii fasciști". El răspunde, ridicând din umeri: „sunt tot oameni!"

Pentru Traian Micu, funcționar la Legația RPR, răspunsul artistului Grecu a constituit „pactizare cu fugarii". Evident, Grecu Roman a intervenit, din nou, la șeful Legației Române, astfel că Mircea Bălănescu, director în centrala MAE, a cerut noi informații de la Paris, dezaprobând calificativul „pactizare cu fugarii" și oferindu-i artistului ajutorul cerut. Un caz căruia i s-au rezolvat problemele, pe când altor zeci de cazuri li se refuza orice sprijin...

*

Așa cum s-a văzut, în actul de donație din octombrie 1949, George Enescu îl recomanda drept împuternicit să se ocupe „de interesele noastre" (adică ale soților Enescu) în RPR, pe avocatul Romeo Drăghici. Acesta a fost în perioada 1948-1954 angajat în Serviciul Aprovizionare de la Uzinele „23 August", București. (Informația e consemnată în documentele din Arhivele diplomatice, unde numele său apare în mai multe rânduri.)

Juristul Romeo Drăghici (dl. Viorel Cosma scrie că era și „violonist") stabilise relații cu Ministerul Artelor și Informațiilor și Ministerul Afacerilor Externe, începând cu sfârșitul anului 1946, probabil, la cererea personală a Maestrului. Voi menționa dintr-un document existent în Arhiva diplomatică. Astfel, în decembrie 1951 Romeo Drăghici predă la MAE pentru Maestrul G. Enescu din Paris **„două pachete cu notele pentru orchestră ale Simfoniei a III-a"**. Anterior, predase un pachet cu note ale unor lucrări de Constantin Silvestri. Subliniez că drepturile bănești de la Uniunea Compozitorilor (Fondul Muzical) și Academie etc. le trimitea în franci francezi, la Legația Română de la Paris, alteori le expedia în franci elvețieni în Elveția, însă acestea interesează ca simple obligații și doar atât.

În rememorările mele despre **„Primul festival internațional „George Enescu"„** (vezi *Rostirea Românească*, Revistă de Cultură, Sibiu, nr. 11-12. nov.-dec. 1996, p. 68 și urm.) am arătat că Petru Groza, președintele Prezidiului

https://biblioteca-digitala.ro

Marii Adunări Naționale, a convocat, în octombrie 1953, la o ședință conducerea noului Minister al Culturii (Constanța Crăciun, ministru și P. Țugui, locțiitor). Cu acel prilej s-a stabilit ca Ministerul Culturii, de-abia înființat, să inventarieze și să ocrotească întreaga „moștenire a lui Enescu și Brâncuși", din Moldova, Oltenia și București, să se inițieze legături cât mai strânse cu cei doi artiști din Paris etc. Petru Groza a declarat că va trimite lui George Enescu o invitație oficială să viziteze România... Se știe că, în acel an, Petru Groza avea mandat din partea conducerii PMR și guvernului să se ocupe personal de **criza** ivită la Uniunea Compozitorilor. În 14 -15 noiembrie 1953, în calitate de locțiitor al ministrului culturii, am fost la Suceava și, între altele, m-am deplasat din proprie inițiativă la Dorohoi, apoi, cu un fotograf, la Liveni, unde primarul și un preot au ajutat să se fotografieze casa natală a Maestrului. La Dorohoi am vizitat, între altele, și clădirea de pe str. Republicii 81, proprietatea părinților compozitorului. Persoanele de bună credință și atașate de familia lui George Enescu din Dorohoi mi-au recomandat să discut cu Romeo Drăghici, „secretar și reprezentant" al Maestrului, singurul în măsură să-mi ofere informații precise despre proprietățile familiei George Enescu din Moldova și București.

Revenind la București, am stabilit relații strânse cu Romeo Drăghici, prima **acțiune** concretă fiind **repararea** și împrejmuirea gospodăriei din Liveni-Vârnav. Precizez că l-am rugat pe Romeo Drăghici să ceară Maestrului **aprobarea** pentru lucrările de la Liveni, iar la sfârșitul lui ianuarie s-a primit consimțământul Maestrului. De restaurările casei din Liveni s-au ocupat tânărul arhitect **Pănoiu** și specialiști din Suceava și Dorohoi.

Cele publicate în 1996 sunt confirmate de următoarele documente descoperite în Arhivele diplomatice, în anul 2002.

„Prezidiul MAN, Cab. Președintelui, nr. 1574

26 Noiembrie 1951

Către Simion Bughici
Ministrul Afacerilor Externe

Din dispoziția tov. Președinte Dr. Petru Groza, Vă trimitem scrisoarea alăturată pentru maestrul ***George Enescu****, cu rugămintea s-o transmiteți cu primul curier prin Legația noastră de la Paris.*

Reîntoarcerea în țară a maestrului Enescu preocupă forurile competente. Scrisoarea aceasta se încadrează în aceste preocupări, ea nefiind potrivită pentru a fi trimisă prin simpla poștă.

Anexă: Scrisoarea către maestrul Enescu

Director,
Vrabie"

https://biblioteca-digitala.ro

"Adresă MAE către Legație nr. 7590 din 21 XIII 1953:

Tovarășe Ministru,

Vă trimitem alăturat 2 plicuri adresate maestrului Enescu.

1 plic care conține o scrisoare a tov. Petru Groza, Președintele Prezidiului Marii Adunări Naționale,

1 plic care conține o scrisoare a avocatului Drăghici din București, care administrează averea pe care o are George Enescu la București.

Ministru de externe
S. Bughici

Tov. I. Drânceanu, Ministrul RPR – Paris"
(Arhivele diplomatice, Franța, Dir. Consulară, 1951-1953.)

La sfârșitul lui ianuarie 1954, ministrul de externe, Simion Bughici, depune la cabinetul președintelui Dr. Petru Groza *Scrisoarea* sosită de la Paris:

„Paris în 25 ianuarie 1954

Mult stimate Domnule Președinte,

Am primit scrisoarea Domniei Voastre din 23 noiembrie, pentru care vă mulțumesc cu căldură și am citit-o cu mult interes. Din nefericire Dumnezeu nu mi-a dăruit robusta Domniei-Voastre sănătate. De doi ani forțele mele fizice au declinat considerabil și în momentul de față este cu totul peste puterile mele fizice de a întreprinde drumul până acasă.

Este și dorința mea cea mai statornică de a mă întoarce în țară și sper că cu ajutorul lui Dumnezeu, și chiar al doctorilor, va veni și ziua aceasta pe care o doresc și o aștept.

Pentru moment, tot ce mi-a rămas ca forță și energie le consacru pentru creațiunile mele muzicale, cu care am înțeles să slujesc neamul nostru românesc.

Vă sunt recunoscător și Domniei Voastre și tuturor acelor care vor să mă revadă din nou în mijlocul alor noștri și vă rog să credeți că nu văd în aceasta decât mărturisirea legăturilor sufletești între Țară și mine, așa cum a fost în de-a lungul întregii mele vieți.

Reînnoindu-vă expresia gratitudinei mele, vă rog a primi, domnule președinte, asigurarea sentimentelor mele cele mai alese.

George Enescu

Fiind dat marea gentileță a Domniei Voastre îmi permit să vă rog să binevoiți a dispune ca marii noștri prieteni Domnul și Doamna Romeo Drăghici, oameni admirabili, să aibă tot concursul de care au nevoie, lucru pentru care vă mulțumesc încă foarte mult.

George Enescu"

https://biblioteca-digitala.ro

(Textul este reprodus integral din Andrei Tudor. *Enescu*, Editions en Langues Etrangères, Bucarest, 1957, p. 74, unde apare copia foto a documentului original-ograf.)

Romeo Drăghici a prezentat Ministerului Culturii, Departamentul Artelor pe care-l gestionam, împreună cu directorii adjuncți Paul Cornea și Marin Mihalache, opiniile familiei Enescu cu privire la proprietățile din țară. Maestrul – ne-a comunicat R. Drăghici – a acceptat transformarea caselor de la Liveni și Dorohoi în „case memoriale", cu precizarea să se păstreze forma lor inițială, dorință respectată integral.

Referitor la vila „Luminiș", Romeo Drăghici ne-a rugat s-o scoatem din circuitul de „casă de odihnă" a Ministerului Culturii, ca să rămână exclusiv a Uniunii Compozitorilor. Mi-a propus să găsesc o cale legală ca Palatul „Cantacuzino" de pe Calea Victoriei și Palatul de la Tescani **să fie reluate în patrimoniul Ministerului Culturii**, conform actului de donație și dorinței Maestrului Enescu și Doamnei Maruca.

Chestiunile financiare ridicate de Romeo Drăghici au fost discutate și s-au luat hotărâri într-o consfătuire (februarie 1954) organizată de ministrul Constanța Crăciun cu Mihai Alexandru, P. Țugui, directorul Direcției Economice și Contabilitate din minister. La 25 iunie 1954 am fost „planificat" în concediu, la Sinaia, cota 1400, unde m-am stabilit în aceeași zi cu maestrul Costache Antoniu. Peste câteva zile, au sosit în concediu doamnele Dora Massini, Elena Cernei și Marcel Anghelescu. Dora Massini mi-a adus un plic cu următoarea scrisoare:

„București 28 iunie 1954

Tovarășe Ministru,

Un om simpatic ca mata nu scapă nici la locul unde se odihnește după munca încordată a anului. Fiindcă nu am avut norocul să pot să vă văd la București, cu toate străduințele mele, îndrăznesc să vă scriu aceste rânduri cu rugămintea ca fiind la Sinaia, într-o clipă liberă să dați dispozițiune la Șantierul Comitetului Central de pe Cumpătul să facă micile reparațiuni strict necesare la vila „Luminiș", astfel cum mi-ați promis la ultima audiență din luna mai. Paznicul de acolo Nicolae Voicilă știe ce trebuie reparat, mai ales că am fost și eu acolo în ziua de 23 Iunie pentru o zi, și i-am arătat cari dintre ele reprezintă o urgență. Dacă aș putea să procur materialele necesare vă rog să credeți că le-aș fi făcut singur, ca acum doi ani, când am reparat acoperișul, fără să vă mai necăjesc. Tot devizul s-ar ridica la circa 1500-1800 lei. Vă rog încă o dată să mă iertați pentru necazul ce vi-l produc, dar gândindu-mă că vă aflați chiar în apropierea vilei, veți putea lua dispozițiile pentru reparațiile de mai sus. Vă doresc multă sănătate, odihnă liniștită.

Romeo Drăghici

Secretarul Maestrului George Enescu"

https://biblioteca-digitala.ro

Odihnă prin mișcare: împreună cu minunatul om și artist Costache Antoniu și un inginer-șef, mai în vârstă, de la uzina „Tractorul" din Brașov – sas de obârșie – ne-am coborât la „Cumpătul", am telefonat la Secția Gospodărie de la CC, am stabilit înțelegerea cu inginerul-șef al Întreprinderii de construcții și reparații din Sinaia ca, în timp de zece zile, lucrările să fie definitivate. La 12 iulie, după ce făcusem o drumeție spre Babele, Caraiman și Padina, am coborât de la Cota 1400 la Cumpătul, însoțit de doamnele Dora Massini, Elena Cernei, maeștrii Costache Antoniu, Marcel Anghelescu și doi ingineri de la Institutul Proiect București și, împreună, „am recepționat" lucrările de reparații la vila „Luminiș".

Revenind în București, am hotărât ca vila „Luminiș" să fie scoasă din circuitul „caselor de odihnă" ale Ministerului, „exceptată" – cum spunea juristul Romeo Drăghici la Consfătuirea organizată de Dr. Petru Groza, la 6 mai 1955 – în conformitate cu prevederile explicite ale **Actului de donație** din 1947, cu „uzufructul pentru Maestru". (Cf. *Muzica*, nr. 4/1999, p. 132) În aceeași vară 1954, s-a deplasat la Dorohoi arhitectul Moisescu din Direcția Tehnică a Ministerului, pentru definitivarea proiectelor de refacere a celor două **„Case memoriale George Enescu"**.

În octombrie 1954, am fost trimis cu misiuni economice în Moldova. Consiliul de Miniștri (Gheorghiu-Dej) mi-a dat mandat scris să cercetez, împreună cu conducerea Sfatului Popular Regional Bacău, situația Așezământului și terenului din jur de la Tescani-Moinești. În zilele de 18-19 noiembrie 1954, comisia noastră a efectuat cercetările solicitate de guvern și am redactat un raport oficial, în care arătam date despre Tescani, ce s-a petrecut acolo în timpul războiului și situația actuală. Proprietatea familiei Enescu fusese dată în anul 1949 în custodie (un fel de arendare!) unei întreprinderi agricole din zonă. Așezământul necesita lucrări ample de reparație, atât a Palatului, cât și a clădirilor din jur... În raportul nostru propuneam **evacuarea** întreprinderii respective, trecerea așezământului și terenului aferent în posesia Ministerului Culturii, care să reconstruiască clădirile și să organizeze „Așezământul cultural de la Tescani", așa cum stipulează Actul de donație al Maestrului George Enescu. După cum se știe, guvernul n-a aplicat propunerile din „Raport" decât mai târziu, în 1960, când s-au găsit fondurile necesare pentru reparațiile și organizarea Așezământului. De subliniat că problema, totuși, n-a fost „înmormântată".

Reamintesc și alte evenimente relevante. De pildă, la începutul lui decembrie 1954, după anevoioase tratative, reprezentanții Ministerului de Externe francez au acceptat ca **Ansamblul de cântece și dansuri din București** să facă un turneu în Franța. S-a hotărât ca ansamblul să fie condus de profesorul și violoncelistul **Serafim Antropov** și tânărul dirijor **Sergiu Comissiona**. Ambii muzicieni au primit de la conducerea Ministerului Culturii misiunea de onoare de a-l vizita pe George Enescu. Se știe că Maestrul i-a primit pe cei doi muzicieni, sosiți de la București, la un spital din Paris. (Despre acestea, Despina Petecel. *Muzicienii noștri se destăinuie*, Editura Muzicală, 1990, p. 133.)

În completarea evocării profesorului Serafim Antropov, reproduc textul de pe o ilustrată din Paris și o frază dintr-o scrisoare primită de la Serafim Antropov.

https://biblioteca-digitala.ro

„Paris 2 februarie 1955

Salutări din Paris cu ocazia turneului Ansamblului RPR în Franța. Vă urez multă sănătate, mult noroc și mult succes în muncă. De asemenea familiei Dstră. Cu multă stimă și prietenie.

Serafim Antropov."

În *Scrisoarea* primită, tot din Paris, S. Antropov ne comunica între altele: *„Am onorat marea misiune: l-am vizitat pe Maestru."*

La întoarcere acasă, profesorul S. Antropov și Sergiu Comissiona au prezentat un raport amănunțit conducerii Ministerului Culturii despre turneu și vizita făcută lui George Enescu. Relatarea a fost stenografiată și, probabil, se află în arhiva ministerului. Îmi amintesc că profesorul S. Antropov a fost invitat și de Dr. Petru Groza.

Informațiile primite de la cei doi muzicieni, S. Antropov și S. Comissiona, au determinat conducerea Ministerului și a Uniunii Compozitorilor să propună **deplasarea urgentă la Paris** a unei delegații de compozitori, formată din **Mihail Jora, Alfred Alessandrescu, Mihail Andricu, Ion Dumitrescu** și **Constantin Silvestri.** Dr. Petru Groza și șeful guvernului, Gheorghiu-Dej, au aprobat componența delegației, încât Ministerul Afacerilor Externe a cerut Părții Franceze aprobarea vizei pentru cei cinci muzicieni. Din motive inexplicabile – atunci noi am bănuit că datorită obstrucțiilor și presiunilor grupului de români din diasporă – autoritățile franceze de la Paris au tot amânat acordarea vizei. Este un exemplu elocvent că sinistra „cortină de fier" funcționa aberant în ambele tabere și în ambele sensuri, iar istoricii muzicii noastre trebuie să fie obiectivi, nepărtinitori...

La 5 mai 1955 sosește vestea dureroasă că Maestrul George Enescu, muzicianul român de genii, s-a prăpădit. Dr. Petru Griza personal, a intervenit la Ambasada Franței din București ca să facă demersurile necesare ca cei cinci compozitori români să poată asista la funeraliile prietenului și părintelui lor spiritual. Dar totul a fost zadarnic. Autoritățile guvernamentale de la Paris n-au dat nici un semn de bunăvoință și înțelegere față de reprezentanții muzicii românești. Acest **episod jalnic** și **irațional** ne-a provocat **dezgustul și revolta contra intoleranței politice** și a **urii artificial cultivate** între oameni de aceeași obârșie și limbă, între români. N-a existat la concetățenii noștri din Paris măcar un moment de împăcare: la mormântul lui George Enescu. Maestrul nu era „proprietatea" vreunul grup politic și ideologic, el a fost și rămâne **marele fiu al tuturor românilor, al tuturor cetățenilor de pe teritoriul muzicii și limbii române**, indiferent de etnie, credință și convingeri politice. Acest adevăr sacrosanct n-a fost respectat și înțeles de unii dintre concetățenii noștri stabiliți la Paris, după al doilea război mondial, din motive politice, iar cei care îl ignoră astăzi sunt complici morali la degradarea conștiinței umane.

https://biblioteca-digitala.ro

O mare parte din cei de acasă, **din ţară** – cum îi plăcea lui G. Enescu să spună şi să scrie –, a lucrat cu responsabilitate şi îndatorire pentru perpetuarea în **memoria Naţiunii** a personalităţii şi creaţiei Artistului de geniu, George Enescu. Faptele concrete constituie expresia gândirii şi sensibilităţii, a datoriei publice asumate de colectivul de oameni, muzicieni, oameni de ştiinţă, funcţionari ai statului şi ai partidului, pentru că viaţa, vremurile solicită, în toate cazurile importante, eforturi, iniţiative, acţiuni colective benefice.

Hotărârea Consiliului de Miniştri adoptată în ziua morţii lui George Enescu, precum şi **Necrologul** au reprezentat gândirea şi aprecierile unui colectiv select al Uniunii Compozitorilor, Academiei RPR, Ministerului Culturii şi Secţiei de Ştiinţă şi Cultură de la partid. Textele propuse de acel colectiv au fost acceptate şi publicate, fără nici o modificare şi ele sunt dovada acelei epoci. Autorii lor: compozitorii Ion Dumitrescu, Zeno Vancea, Mihail Jora şi Alfred Alessandrescu; acad. Ştefan Milcu şi Mihail Andricu; Constanţa Crăciun, ministrul Culturii, Ion Pas, locţiitor al ministrului şi Pavel Ţugui, şeful Secţiei de Ştiinţă şi Cultură de la partid. Discuţii mai ample au fost pentru formularea primului articol din Hotărârea de Stat:

„1. Se instituie Concursul internaţional „George Enescu" pentru tinerii interpreţi, care va avea loc la Bucureşti, periodic, la fiecare trei ani."

Acest articol a cunoscut, anul următor, noi formulări şi precizări, el inaugurând **unica manifestare muzicală românească, de recunoaştere internaţională a României moderne**. Mult-puţin, bine-rău, reuşit-nereuşit, generaţia noastră, cele nouă persoane au pus temeliile unei tradiţii pline, în genere, de strălucire şi bucurii artistice. Moştenirea enesciană trebuia relevată şi aşezată în cronica vieţii culturale publice, ca amintire întru veşnicie, nu numai prin concerte, studii, cărţi, ci şi prin muzee şi case memoriale, aşa cum procedaseră colectivităţile intelectuale din toate ţările civilizate ale lumii. În calitate de reprezentant al Ministerului Culturii în „Comisia Ştiinţifică a Monumentelor Istorice şi Artistice" din România, am propus includerea unora dintre clădirile în care a trăit şi creat George Enescu în categoria „monumentelor de cultură" protejate de lege şi instituţiile statului român.

Membrii comisiei respective au aprobat să fie înscrise între cele peste 4500 de monumente din cartea editată de Academie şi guvern, sub titlul: *Lista Monumentelor de Cultură de pe Teritoriul RPR*, Editura Academiei, 1956, ca „Monument istoric": **„Casa în care s-a născut şi a copilărit George Enescu"**, din comuna George Enescu (fostă Liveni), Dorohoi, regiunea Suceava (p. 189); ca „Monument de arhitectură" este înregistrat la pag. 15: „Bucureşti, Calea Victoriei, 141, **Palatul C. G. Cantacuzino, azi** (adică 1955, n.n.), **Institutul Româno-Sovietic**."

Trecerea **Palatului Cantacuzino, 141**, în posesia Muzeului „George Enescu" şi a Uniunii Compozitorilor s-a realizat în trei etape: a) Conducerea Institutului Româno-Sovietic a fost ajutată de Secţia de Ştiinţă de la partid şi Secretariatul ştiinţific al Academiei să capete un nou local, problema fiind rezolvată fără vreun ajutor din partea Uniunii Compozitorilor; b) Conducerea Uniunii Compozitorilor – maeştrii Ion Dumitrescu, Zeno Vancea şi Alfred Mendelsohn,

https://biblioteca-digitala.ro

precum și Romeo Drăghici, la început nu se prea înțelegeau asupra folosirii Palatului, încât a intervenit „arbitrajul" Constanței Crăciun și P. Țugui, care au propus o soluție „medie": Muzeu și sediu al Uniunii; c) P. Țugui și I. Dumitrescu au obținut aprobarea de la „Comisia Monumentelor Istorice și Artistice" ca un grup de specialiști să studieze „starea monumentului de arhitectură". S-a elaborat un proiect „de restaurare" – așa prevedea Legea Monumentelor Istorice din aprilie 1955. Lucrările de restaurare (proiectul există, probabil, în arhiva Comisiei Științifice a Monumentelor...) au fost dificile, între timp descoperindu-se infiltrări la temelie, ceea ce a impus operații complicate „de injectare..." (Semnatarul acestor rânduri posedă scrisori de la maestrul Ion Dumitrescu despre problemele restaurării, despre organizarea muzeului și, de la sine înțeles, solicitarea sprijinului în obținerea fondurilor necesare etc.). Subliniez că anii 1956-1958, conducerea Uniunii Compozitorilor a obținut și administrat fonduri importante pentru înființarea **Editurii Muzicale**, pentru celebrul **Magazin „Muzica"** de pe Calea Victoriei, mobilier, instrumente și instalații tehnice moderne, necesare noului sediu... Cheltuielile pentru organizarea muzeului au fost gospodărite de neuitatul jurist și iubitor de muzică – Romeo Drăghici, primul director al acestei originale și unice instituții de cultură muzicală din România contemporană. Pe istoricul obiectiv și de bună-credință îl interesează fapta cultural-artistică, ineditul inițiativelor autorităților statului sau organizațiilor profesionale, civice. În anii unui regim totalitar, centralizat și, adesea, nereceptiv la mari valori artistice și literare, **se înființează**, totuși, încă două instituții necunoscute în peisajul României: **Muzeul Național de Muzică „George Enescu", Casele memoriale „George Enescu"** din Liveni și Dorohoi (1954-1956), dar și **Muzeul Literaturii Române** în București (1957) și, mai târziu, cel din Iași. Acestea au fost idei și înfăptuiri instituționale inedite ale unei generații de cetățeni români, ale căror merite se judecă din punctul de vedere al valorilor culturii naționale. Răstălmăcirea faptelor ori, mai nou, ignorarea lor, reprezintă simptome ale infirmității intelectuale și partizanatului vulgar.

*

Poziția civică echidistantă, de critică obiectivă, punctuală, a politicii regimului de „democrație populară" din România postbelică a determinat și pe cei mai înrăiți adepți ai comunismului de tip stalinist, intoleranți până la absurd față de valorile artistice ale tradiției noastre naționale, să evite atacurile și criticile publice la adresa lui George Enescu și a operei sale. Manevrele stupide, lipsite de motivație, ale lui Matei Socor cu prilejul înființării Uniunii Compozitorilor de a nu-l înregistra pe Maestru între membrii noii organizații profesionale a fost, în scurt timp, corectată, pentru că toți compozitorii și muzicologii de valoare au considerat gestul lui M. Socor inacceptabil, o insultă față de fondatorul Societății Compozitorilor Români, a cărui operă s-a înscris în universalitate.

https://biblioteca-digitala.ro

Trebuie subliniat faptul că muzicieni și funcționari de stat de rangul III, instituții muzicale din țară, au cultivat creația enesciană. Atât Radiodifuziunea Română, cât și Filarmonicile din București, Iași, Craiova, Timișoara, Sibiu, Brașov, apoi Ploiești și Bacău au programat, stagiune de stagiune, începând cu 1947/1989, lucrările enesciene ale căror partituri se aflau în țară, iar instituțiile centrale de stat au încurajat difuzarea creației lui G. Enescu.

Îmi îngădui să prezint unele considerații critice, pornind de la datele concrete oferite de repertoriile Filarmonicilor de Stat, precum și **opțiunile** dirijorilor români importanți. Cumulând datele publicate de Lucian Voiculescu în cartea sa *George Enescu și opera sa Oedip* (1956), p. 113 și urm., cu cele existente în arhiva Direcției Muzicii din Ministerul Artelor (Culturii) (1947-1955) reiese un „tablou" cu date elocvente, inatacabile.

Remarcabilă a fost activitatea de la Radiodifuziunea Română. Sub îndrumarea și la stăruința lui Theodor Rogalski, dirijor al orchestrei simfonice Radio și sfătuitor al Direcției Muzicale, atât formațiile artistice, cât și programele emisiunilor au inclus operele lui G. Enescu. S-a observat că Direcția Muzicală a cerut Legației Române de la Paris să-i procure **toate discurile** – George Enescu, compozitor și interpret. În toamna lui 1951, Th. Rogalski, în urma presiunilor necolegiale, stupide ale lui Matei Socor, președintele Comitetului Radiodifuziunii, este constrâns să se mute la Filarmonica de Stat București, unde va dirija *Simfonia I* de Enescu (la 13 I 1952) și în toamnă, la 8/9 XI – *Suita I pentru orchestră*. Reputatul muzician s-a îmbolnăvit, iar încercarea de a fi salvat de medicii din Elveția a eșuat. Rogalski se stinge din viață la 2 II 1954. Promovarea creației enesciene la Radio au continuat-o muzicienii Alfred Alessandrescu și Constantin Bobescu, ajutați de lucrătorii luminați din Direcția Muzicală.

La Filarmonica de Stat din București, Constantin Silvestri, director și dirijor (]1947-1953), a inclus *Rapsodiile* și *Simfonia I* de G. Enescu în repertoriul fiecărei stagiuni, începând cu 1947/48 și până la cea din 1953/54. C. Silvestri a dirijat **nouă** concerte la Ateneu, având în programe opere enesciene. De reținut și concertul din 6 V 1948, în program cu *Octetul* op. 7 în do major pentru coarde. Constantin Silvestri a continuat și după trecerea sa pe post de director artistic și prim-dirijor al Teatrului de Operă și Balet să promoveze cu devotament creația enesciană în programele orchestrelor simfonice și ale formațiilor camerale. De neuitat a fost concertul Orchestrei Simfonice Radio (8 iunie 1956) cu fragmente din opera *Oedip*, dirijor Constantin Silvestri – după revenirea din Belgia și Franța.

În aceeași perioadă 1947-1955, la pupitrul Filarmonicii de Stat din București, maestrul George Georgescu a inclus opere de Enescu în programele a **nouă** concerte de la Ateneu. Și după instalarea ca director general al Filarmonicii de Stat bucureștene, celebrul dirijor român a promovat constant creația enesciană, dovadă fiind și turneele Filarmonicii „George Enescu" în Cehoslovacia (septembrie 1955), când programul a cuprins *Rapsodia I* și *Simfonia I*. Deoarece orchestra simfonică din Cluj fusese desființată după război, conducerea Ministerului Culturii, la cererea publicului meloman din orașul de pe Someș, a organizat, în noiembrie

https://biblioteca-digitala.ro

1953, turneul Filarmonicii bucureştene, concertele dirijate de George Georgescu având în program *Rapsodia a II-a* şi *Simfonia I* de G. Enescu.

În toamna lui 1953, apare în peisajul vieţii muzicale din Capitală o nouă instituţie artistică: Orchestra simfonică a Cinematografiei, având director şi dirijor pe maestrul Constantin Bugeanu, iar dirijor principal pe Edgar Cosma. Ambii muzicieni au inclus în programele concertelor publice şi lucrări de George Enescu.

Noul Consiliu artistic muzical, organizat la Departamentul Artelor din Ministerul Culturii, a discutat şi, în final, a decis să stimuleze organizarea de formaţii de muzică de cameră, care apoi să fie sprijinite în desfăşurarea concertelor. Trecuseră câţiva ani şi asemenea manifestări artistice deveniseră o raritate, singura formaţie prezentă fiind cea a maeştrilor Valentin şi Ştefan Gheorghiu şi Radu Aldulescu, La 28 ianuarie 1953 avusese loc, la sala Dalles, un concert cameral care, spre surprinderea unora ce nu agreau asemenea manifestări, a stârnit interesul publicului, sala arhiplină aplaudând şi opere enesciene.

Au urmat concertele de lieduri de Enescu în interpretarea lui Constantin Stroescu, Arta Florescu, Lola Gălăşanu (începutul anului 1954), apoi Alex. Rădulescu a prezentat *Piesa de concert pentru violă* , la sala Dalles, Remarcabilă a fost iniţiativa directorului general al Filarmonicii de Stat, George Georgescu, de a deschide stagiunea 1954 -1955 – 29 septembrie 1954 – cu un mare concert cameral, închinat lui G. Enescu: *Piesa de concert pentru violă şi pian* (Alex. Rădulescu şi Ion Filionescu); *Şapte cântece pe versuri de Clément Marot* (Constantin Stroescu); *Suita în re major pentru pian* (Mândru Katz); *Octetul de coarde*, dirijat de Constantin Silvestri. A fost o manifestare memorabilă ce a confirmat aderenţa publicului bucureştean la creaţia camerală.

La aceste sărbători ale muzicii enesciene în Bucureşti, trebuie să adăugăm concertele orchestrelor simfonice din Iaşi, Timişoara, Craiova, Sibiu, Arad şi Braşov, fiecare având cel puţin **trei** concerte pe stagiune în care au figurat *Rapsodiile, Simfonia I, Suitele pentru orchestră* de George Enescu.

Privirea critică severă asupra perioadei istorice 1947-1955 relevă că stagiunea concertistică din România, cu cele mai puţine opere enesciene în repertoriile orchestrelor simfonice a fost cea din 1949/1950, corespunzătoare reorganizărilor şi dezorganizărilor de la Uniunea Compozitorilor, dar şi pe linie de stat prin desfiinţarea Ministerului Artelor şi apariţia Comitetului pentru Artă.

În septembrie 1946, Maestrul George Enescu a plecat în străinătate şi, după aceea, n-a mai revenit în ţară. Motivele reale ce l-au determinat să ia această hotărâre dureroasă am încercat să le prezint la începutul acestor note. Indiscutabil, vina principală o poartă regimul politic totalitar de tip stalinist instaurat în ţara noastră.

Totuşi, Maestrul a continuat să menţină relaţii concrete cu unii guvernanţi ai RPR şi, sub diferite forme, ambele părţi au acceptat o înţelegere mutuală, privind menţinerea legăturilor reciproce. După părerea noastră, piedica esenţială în aducerea relaţiilor la oarecare normalitate, a constituit-o politica brutală şi absurdă a liderilor PMR de „transformare" a Academiei Române în Academia RPR şi

https://biblioteca-digitala.ro

opresiunea familiei Mihail Jora. Inițiativele Maestrului și ale lui Petru Groza din 1951, de a găsi unele punți de legătură între Puterea de la București și genialul artist de la Paris, au fost spulberate de înverșunarea ideologică antinațională, primitivă, a unora dintre reprezentanții partidului și guvernului.

George Enescu a fost întotdeauna legat de țara sa natală, de poporul român al cărui **fiu strălucit a fost și rămâne**. Personalitatea și creația lui definesc o epocă istorică a culturii și artei muzicale românești, Școala muzicii naționale a României.

Notă. Doamna Tutu Georgescu a publicat excelenta carte *George Georgescu*, ediția a II-a revizuită și adăugită, Editura Muzicală, 2001. La paginile 326-327, autoarea reproduce din „notele zilnice" ale celebrului dirijor, informații ce mă privesc, încât am obligația să le **concretizez**, ele vizând anumite persoane și faptele lor.

Maestrul George Georgescu scrie:

„În 11 decembrie 1953 am fost chemat la Ministerul Artelor în audiență la ministru. Sunt întrebat dacă accept direcția generală a Filarmonicii.

- Dar ce se va face cu Silvestri?

- Va trece la direcția Operei Române.

- Atunci primesc. (...)"

17 decembrie – *„am lucrat la programele recitalurilor până la 1 aprilie. S-a lucrat bine și cu folos. La orele 12 am fost „uns" ca director al Filarmonicii. Au vorbit un ministru adjunct, Silvestri, Theodorescu, D. Botez, C. Pace, Dumitriu, Negreanu. Am răspuns emoționat. A fost o manifestație entuziastă la adresa mea. Au fost aplauze care nu mai conteneau. A trebuit să mă scol de trei ori să mulțumesc. Discuții imediat după, cu adjunctul ministrului. Rezolvarea problemelor urgente (numirea consiliului, numirea directorilor) și mai ales chestiunea cea mai arzătoare pentru mine, aceea a localului Ateneului. Mi s-a promis să se intervină cu fermitate ca să reintrăm în casa noastră. Am plecat fericit."*

*

Evenimentul a fost provocat prin „contaminare" de situația presantă a **inaugurării** noului local al **Teatrului de Operă și Balet (TOB)** de lângă Rectoratul Universității București. În calitate de adjunct al ministrului **Culturii** (și nu „Artelor" – cum scrie maestrul!), șef al Departamentului Artelor, m-am consultat cu dnii Paul Cornea (director general adjunct) și Laurențiu Profeta (directorul Direcției Muzicii)

https://biblioteca-digitala.ro

asupra conducerii TOB. Tustrei am convenit asupra numirii ca director general al TOB a unui muzician – dirijor de autoritate, oprindu-ne la **Constantin Silvestri**. Am informat-o pe Constanța Crăciun, ministrul Culturii, despre propunerea noastră. Mi-a recomandat să-l invit pe C. Silvestri la Minister. În cunoșteam încă din anul 1951. De față cu P. Cornea, i-am prezentat maestrului propunerea Ministerului. C. Silvestri a fost de acord, cerându-ne să-i oferim „un timp oarecare" să se informeze asupra situației de la TOB, unde conducerea instituției era asigurată de un colectiv, în frunte cu Mauriciu Vescan – director adjunct din 1951.

Ministrul Culturii l-a invitat pe George Georgescu,. La prima întâlnire a fost prezent și subsemnatul. În 16 decembrie, maestrul George Georgescu a avut la minister o discuție cu reprezentanții Departamentului Artelor (P. Țugui, P. Cornea și L. Profeta), cu maestrul C. Silvestri și Dan Negreanu despre problemele urgente ce trebuie rezolvate de direcția Filarmonicii.

În ziua de 17 decembrie 1953, orele 12, am citit ordinul ministerial de numire a maestrului George Georgescu în funcția de **director general al Filarmonicii de Stat** București, în prezența tuturor salariaților instituției, adunați în sala Ateneului. În cuvântul meu, am subliniat încrederea ce o are Ministerul în muzicianul George Georgescu, personalitate de prestigiu internațional, stimat și iubit de melomanii din România... am mulțumit maestrului Constantin Silvestri pentru nobila activitate dăruită Filarmonicii... Adunarea a fost cuprinsă de emoție, George Georgescu fiind primit cu urale... Festivitatea instalării a fost urmată de acea ședință punctuală cu membrii colectivului de conducere, în frunte cu maestrul George Georgescu... Spre sfârșitul anului, maestrul George Georgescu m-a invitat la „analiza" activității pe anul 1954, felicitând Ministerul, iar noi felicitând conducerea Filarmonicii că, pe lângă succesele artistice, instituția a reușit să „reintre" în casa proprie...

https://biblioteca-digitala.ro

Peter ANDRASCHKE

„Patria, așa cum o gândesc eu"
Trei sugestii de pe scena avangardei din Germania

Descoperirea **regionalului**, ca opoziție a **naționalului** și în contrast extrem față de interesul tot mai larg pentru o **muzică mondială**, care să spargă granițele **naționalului**, ale propriei patrii, a devenit, în anii deceniului 8, un important impuls creator pentru compozitorii din avangarda acelei vremi în RFG.

După cel de-al doilea război mondial, din motive lesne de înțeles, exista și mai puțin interes, din partea compozitorilor germani, pentru o muzică având identitate națională, decât înainte de 1933; de fapt nu mai exista nici un interes. După 1950, avangarda, bunăoară cercul de la Darmstadt, s-a ocupat la început cu precădere, apoi în chip decisiv, de problemele de organizare a materialului acustic din moștenirea celei de-a doua școli vieneze, în special din cea a lui Anton Webern, găsind astfel drumul spre muzica serială și electronică.

Problemele de tehnică a compoziției stăteau atunci în prim plan. Abia de la mijlocul anilor '60 au început compozitorii de avangardă să țină mai mult cont de dimensiunile semantice ale lucrărilor lor și să le dea prioritate. Concomitent a sporit din nou interesul general pentru folclor. În domeniul muzical acesta s-a manifestat în muzica cultă, dar și în lumea făuritorilor de cântece, în căutarea unei contra-culturi, care să se opună „șlagărelor" de orientare anglofonă. Ca punct de plecare în această privință au servit Festivalurile de la Burg Waldeck.

Interesul pentru folclorul european și muzica extra-europeană a dus la ideea unei muzici **mondiale**, care să desființeze limitele **naționalului**. Muzica lui Karlheinz Stockhausen este un bun exemplu în această privință și va fi, de aceea, atinsă în treacăt aici. Lucrările sale: *Telemusik* (Muzică electronică, 1966) și *Hymnen* (Muzică electronică și concretă, op. nr. 22, 1966-67, Muzică electronică și concretă cu soliști, op. nr. 22 1/2, 1966-67) reunesc în chip distinct înregistrări originale de folclor și de muzică extra-europeană, cu sonorități electronice. Cu aceste lucrări se conturează la el o nouă treaptă de dezvoltare, legată de o nouă concepție de viață, care în final va duce la o nouă gândire muzicală. Aceasta își va atinge punctul culminant în așa-numita **muzică intuitivă** (*Din cele șapte zile*, 15 compoziții, mai 1968, op. 26; *Pentru timpurile ce vor veni*, 12 texte pentru muzică intuitivă[1], 1968-70, op. 33).

[1] Coperta înregistrării nr. 13 *Păsări călătoare* și nr. 17 *Ceylon* îl înfățișează pe Stockhausen mânuind o tobă ceyloneză având ca fundal o pasăre, realizată din frunze de palmier.

https://biblioteca-digitala.ro

Tradițiile la care se raportează el în *Telemusik* sunt folclorul și muzica extra-europeană. Cea mai bine reprezentată este muzica japoneză, ceea ce rezultă din comanda lucrării și dedicația către poporul japonez. Este vorba de extrase din:

- cunoscuta muzică Gagaku *E ten raku*,
- muzicile Kabuki *Yatai aikata* („Matsuri Bayashi") și *Daidai Kagura* („Aoi Matsura"),
- muzica scoicilor, care se cântă în timpul ceremonialului *Omizutori* în templul Todaiji din Nara,
- o cântare de templu la ceremonialul *Semborsusha irei heiwa kigan daihooh* de la Templul Kohyasan din Japonia.

Celelalte muzici străine din *Telemusik* sunt, în ce privește importanța pentru spațiul cultural căruia îi aparțin, nu întotdeauna tipic alese și mai puțin reprezentative față de exemplele japoneze. Stockhausen pur și simplu nu prea se descurca în domeniul etnomuzical și alegea din materialul muzical pe care-l avea la dispoziție, adunat întâmplător, ceea ce i se părea compozițional mai valoros; totodată urmărea, potrivit concepției sale generale, să respecte și anumite spații geografice. Pe lângă exemplele japoneze, el a mai integrat:

- o muzică pentru gamelan din Bali,
- un cântec african din sudul Saharei,
- o „Sevillana" spaniolă,
- muzică instrumentală maghiară,
- o muzică a indienilor Shipibo din Amazonul superior, care se cântă în timpul ritualelor de pubertate ale fetelor,
- muzică instrumentală chineză cu flaut solo,
- un cântec de leagăn („Mama și copilul") al indienilor Jahave,
- un cântec de bărbați al indienilor Suyar (ambele sunt triburi amazoniene),
- trei exemple muzicale din Vietnam.

Tendința de caricaturizare a naționalului supraevaluat este, între altele, un merit al lui Mauricio Kagel, originar din Argentina și stabilit, în 1957, la Köln. Un exemplu cunoscut îl constituie *„Exotica" pentru instrumente extra-europene* (1970/71), pe care a scris-o pentru programul cultural al Jocurilor Olimpice de la München, 1972. În această compoziție el a obligat instrumentiști renumiți să producă sonorități instrumentale exotice pe instrumente care nu le erau familiare.[1]

A privi cultura și istoria lumii din perspectiva națională a europenilor i-a fost întotdeauna ceva străin lu Kagel. O contribuție deosebit de clară în discuțiile pe tema imperialismului și a colonialismului o reprezintă *Mare Nostrum. Descoperirea, pacificarea și conversia spațiului mediteranean de către un trib din Amazonia* (1973-75). *Mare Nostrum* – titlul lucrării provine din denumirea dată de romani Mediteranei „lor" – îl provoacă pe Kagel să propună cazul unei colonizări inverse.

[1] Anexa cu discuri conține fotografii color cu instrumentiștii Michel Portal, Vinko Globokar, Christoph Caskel, Wilhelm Bruck, Theodor Ross și Siegfried Palm, îmbrăcați și machiați exotic, iar pe coperta discului este reprezentat autorul, într-un echipament corespunzător.

https://biblioteca-digitala.ro

Nu europenii, ci un trib de indieni din Amazoniua descoperă, cucereşte şi distruge Mediterana. Crescânda poluare a mediului devine vizibilă pe scenă. Această lume întoarsă pe dos reprezintă foaia de titlu a partiturii. Imaginea geografică a Mediteranei nordice trebuie privită de jos în sus.

În contrast extrem cu preocuparea vizând o muzică **mondială** se află aceea faţă de **regional**, faţă de propria patrie, care s-a dezvoltat şi prin această conştiinţă de sine în toate domeniile artei şi ale vieţii, indusă de generaţia din 1968. În cele ce urmează se prezintă trei exemple de compozitori din avangardă, care se preocupă în muzica lor de problemele **regionalului** şi ale **naţionalului**. Lucrările au fost executate în cadrul „Zilelor Muzicale de la Donaueschingen", cel mai cunoscut festival de muzică contemporană. Este vorba de:

- Walter Zimmermann: *Topografii de ländlere* pentru orchestră, părţile III şi IV (prima audiţie 17 X 1980);
- Dieter Schnebel: *Jowaegerli*. Cuvinte şi imagini alemanice după Johann Peter Hebel, cu sonorităţi vocale şi instrumentale şi percuţie (p. a. Baden-Baden, 16 VI 1983; Donaueschingen, 21 X 1980);
- Helmut Lachnmann: *Suită de dansuri cu Imnul German (Deutschlandslied)*, muzică pentru orchestră cu cvartet de coarde[1] (p. a. 18 X 1980).

Compoziţiile lui Lachenmann şi Schnebel au fost comenzi ale Radiodifuziunii din Baden-Baden.

1. „Ceea ce e local este (şi) universal". Despre *Muzica locală* [2] de Walter Zimmermann

Proiectul componistic al lui Walter Zimmermann (n. 1949), conceput generos, se împarte în patru cicluri, încadrate între un prolog şi un epilog.

Prolog: *Efemer*, pentru trio cu pian.

I. *Topografii de ländlere*, pentru orchestră (1979/79)
   1. *Phran*
   2. *Topan*
   3. *Tophra*
   4. *An*

II. *Dansuri uşoare*
   1. *10 dansuri francone*, pentru cvartet de coarde (1977)
   2. *25 melodii Kärwa*, pentru două clarinete (1979)
   3. *20 dansuri cu figuri*, pentru coarde
   4. *15 duble*, transcrise pentru chitară

III. *Wolkenorte* (aprox. „locuri în nori"), pentru harpă (1980/81)

[1] Titlul prezentat la prima audiţie: *Suită de dansuri cu „Cântecul Germaniei"*, pentru patru instrumente de coarde soliste şi orchestră.

[2] Partitura a apărut la „Selbstverlag" (="Samizdat"), Studio-ul pentru începători, Recording Press Köln.

https://biblioteca-digitala.ro

IV. *Dansuri tăcute*

1. *Sunete ale pământului, ale apei, ale aerului*, pentru Streichglassspiel (armonică de sticlă, mânuită cu arcușul)

2. *Riuti, defrișări și paragini*, pentru un percuționist (1980)

3. *Triasicul superior*, duble fără număr pentru cvartet de coarde

Epilog: *Dansul și durerea*, pentru 13 instrumente (1981)

În lucrarea sa *Muzică locală*, Zimmermann, născut în 1949 la Schwabach (Franconia mijlocie), vrea să stabilească relații între muzică și peisaj. Încă din titlurile părților sunt reunite noțiuni geografice, geologice și muzicale. Principalul punct de referință este regiunea din jurul localității Fürth, unde Zimmermann urmase liceul, regiune care are orășelul Cadolzburg ca punct central.

Topografiile de ländlere au ca material de bază ländlere bavareze de câte 8 măsuri, publicate de folcloristul Felix Hörburger în 1976.[1] Ele sunt prelucrate în prima parte (*Phran*) pe baza unor relații prestabilite, privind înălțimile, armonia, ritmul și instrumentația, pe care Zimmermann le obținuse prin permutarea unor șiruri numerice și de pătrate numerice[2] (vezi ex. 1). În cea de-a doua parte (*Topan*), se proiectează peisaje peste melodii[3], după cum cere Zimmermann, în număr de 12. Aceste peisaje se analizează pe baza unor hărți geologice, după următoarele criterii:

Numărul și felul straturilor, ordonate după vârstă:

1. Holocen, pleistocen
2. Terțiar
3. Cretacic
4. Jurasic
5. Triasic
6. Permian
7. Carbonifer
8. Devonian
9. Silurian
10. Cambrian
11. Algonkian
12. Arheian, eruptive tinere sau vechi

Numărul și felul morfemelor de suprafață:

1. Localizare
2. Vale în formă de covată
3. Gabrie orizontală
4. Vale crestată
5. Curs de apă
6. Treaptă joasă de teren

[1] *Achttaktige Ländler aus Bayern*, Regensburg 1977, Verlag Gustav Bosse

[2] Procedeele componistice sunt expuse pe larg în *Walter Zimmermann: Lokale Musik – eine Projektbeschreibung*, în: *Neuland. Ansätze zur Musik der Gegenwart*, Jahrbuch Bd. 1, hg. von Herbert HJenck, Köln 1980, S. 80-86.

[3] ibidem, S. 84.

https://biblioteca-digitala.ro

7. Terenuri netede
8. Câmpie
9. Treaptă înaltă de teren
10. Pădure
11. Trepte abrupte
12. Șiruri de înălțimi

Felul de desfășurare a reliefului a fost determinat prin numărul cursurilor de apă, iar scara de 12 sunete se obține din debitul de apă.

Cele trei scări de câte 12 sunete au fost compuse de Zimmermann prin pătratele numerice pe care le utilizează în prima parte (vezi ex. 1), însă combinațiile numerice pentru instrumentație se află în raporturi inverse față de cele din prima parte.

Ex. 1

1*: 2
2*: 5/10
3*: 1/ 8/12
4*: 3/ 6/ 9/12
5*: 1/ 2/ 4/ 7/11
6*: 1/ 3/ 5/ 7/ 9/11
7*: 6/ 7/ 8/ 9/10/11/12
8*: 1/ 2/ 3/ 4/ 5/ 6/ 7/ 8
9*: 4/ 5/ 6/ 7/ 8/ 9/10/11/12
10*: 1/ 2/ 3/ 4/ 5/ 6/ 7/ 8/ 9/10
11*: 2/ 3/ 4/ 5/ 6/ 7/ 8/ 9/10/11/12
12*: 1/ 2/ 3/ 4/ 5/ 6/ 7/ 8/ 9/10/11/12

Nummernschlüssel für Matrix
[1*=Solo,2*=Duo, 3*=Trio,4*=Quartett usw.

Die Neutralisierungsmatrix hat die Eigenschaft, daß sie 12 Zahlen durchschreitet und bei der 13. Zahl sich der Zyklus mit der ersten schließt. Dies wird erreicht durch die Formel +7 -5. Es entsteht dann folgende Grundreihe: 1, 8, 3, 10, 5, 12, 7, 2, 9, 4, 11, 6. Durch Nebeneinanderstellen der jeweils nächsten Zahl, als Beginn dieses 12er-Zyklus, entsteht folgende Matrix:

x→	.0	.1	.2	.3	.4	.5	.6	.7	.8	.9	.10	.11
y ↓ 1	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
2	8	9	10	11	12	1	2	3	4	5	6	7
3	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	1	2
4	10	11	12	1	2	3	4	5	6	7	8	9
5	5	6	7	8	9	10	11	12	1	2	3	4
6	12	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
7	7	8	9	10	11	12	1	2	3	4	5	6
8	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	1
9	9	10	11	12	1	2	3	4	5	6	7	8
10	4	5	6	7	8	9	10	11	12	1	2	3
11	11	12	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
12	6	7	8	9	10	11	12	1	2	3	4	5
	.11	.10	.9	.8	.7	.6	.5	.4	.3	.2	.1	.0

Diese Matrix ermöglicht nun eine Instrumentierung der Ländler, in einer Weise, daß das Subjekt nicht in irgendeiner expressiven Art daran beteiligt ist. Die Eigenbeschaffenheit der Ländler wird also durch diese Instrumentationstabellen hörbar

Tophra, care urmează nemijlocit, reprezintă o sinteză a modalităților utilizate deja în părțile 1 și 2. Partea a patra, *An*, este, după cum explică Zimmermann în caietul-progam al primei audiții, „o simplă prezentare a rezervorului de material oferit de ambele serii de armonice, care servesc ca bază armoniei întregii piese, a materialului brut."[1] Cele două serii de armonice pornesc de la Fa din octava mare (Fa – fa – do 1 – fa 1 – la 1 etc.) și do din octava mică (do – do 1 – sol 1 – do 2 – mi 2 etc.). Duratele se reglează după un șir numeric stabilit prin permutări de către compozitor (11 – 6 – 1 – 8 – 3 – 10 – 5 – 12 – 7 – 2 – 9 – 4).

Pentru *Topografiile de ländlere*, Zimmermann propune ca motto versuri de Friedrich Hölderlin:

[1] *Donaueschingen Musiktage 1980*. Programmheft hg. von Josef Häusler, Donaueschingen 1980, S. 12.

https://biblioteca-digitala.ro

„Natură, prietena ta suferă și doarme, iar tu,
ce dai viață tuturor, lipsești? Ah, iar voi,
adieri ale eterului
și izvoare ale lumii solare, n-o vindecați?" [1]

Este vorba de prima strofă a poeziei tristrofice *Vindecarea ei*, pe care Hölderlin a augmentat-o până la o odă de cinci strofe, sub același titlu. Hölderlin a rămas, pentru Zimmermann, un poet important.

În 1992 a avut loc prima audiție a lucrării *Hyperion. O operă în scrisori, după Friedrich Hölderlin*, pentru scriitorul epistolelor, trei cântăreți și ansamblu instrumental (libretul de D. G. Sattler). Eseul introductiv scris de Zimmermann, menit a facilita înțelegerea ei, a fost intitulat, semnificativ, *Nișa sau tot ce este local este (și) universal* [2]. El pornește aici de la ideea că locul nașterii unui om este o nișă și, în același timp, un spațiu cultural care-l însoțește de-a lungul întregii vieți, rămânând un punct permanent de referință. În schimb, noțiunea de „patrie" este pentru el, dimpotrivă, „iluzie și orbire, o denumire sentimentală impusă materialului local.[3] În reprezentările sale privind **localul** ca punct de orientare în lume, Zimmermann se bizuie pe importantul scriitor american William Carlos Williams (1883-1963), pe care-l citează frecvent. Acesta, în cele cinci volume ale marelui său poem epic *Paterson* [4], face din lumea ce-l înconjoară nemijlocit un punct de plecare și scenă a căutărilor sale privind o nouă înțelegere a lumii. Pentru că limitarea la dezvăluirea impulsurilor care determină orașul Patterson din statul New Jersey îi garantează veridicitatea lor, pentru că ele sunt o cunoaștere concretă („No ideas but in things!").[5]

Tot de la Williams a preluat Zimmermann și motto-ul pentru cea de-a treia parte a *Muzicii locale*: „To reconcile the people and the stones" („O împăcare dintre oameni și pietre"). De asemenea, Zimmermann îl citează pe Pier Paolo Pasolini: „Universul țărănesc este trans-național. El nici măcar nu recunoaște națiunile".[6]

Faptul că în compoziție apare clar specificul de ländler își are temeiul în felul lui Zimmermann de a-și planifica metoda de lucru. Astfel, el a împrumutat de pildă, pentru scara de ritmuri, unele formule ritmice găsite în melodiile de ländlere (vezi ex. 2). El a ținut cont și de tipica pendulare dintre armoniile de tonică și dominantă, prezentă în ländlerele contemporane.[7]

---

[1] Textul e redat după: Friedrich Hölderlin. *Gedichte*, hg. von Jochen Schmidt = Firedrich Hölderlin. *Sämtliche Werke und Briefe*, 3 Bde, hg. von Jochen Schmidt, Bd. 1, Frannkfurt am Main 1992, S. 201.

[2] Walter Zimmermann: *Nische oder das Lokale ist das Universale*, in: Neuland. *Ansätze zur Musik der Gegerwart*, Jahrbuch Bd. 1, hg. con Herbert Genck, Köln 1980, S. 76-80. Wiederabdruck in Walter Zimmermann: *Insel Musik*, Köln 1981, S. 197-201.

[3] Citat după Neulan, S. 78.

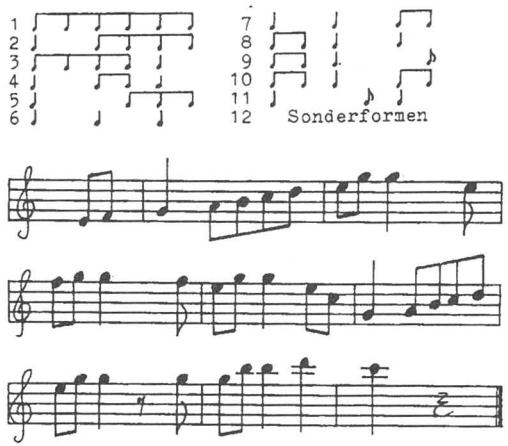
[4] Willian Carlos Williams: *Paterson*, New York 1946-1958.

[5] Michael Köhler: *Paterson*, in: *Kindlers Literatur Lexikon*, in 25 Bd.

[6] Pier Paolo Pasolini: *Freibeuter Schriften*, Berlin 1979, S. 45.

[7] Vgl. die ausführliche Beschreibung, Neuland, S. 83f.

https://biblioteca-digitala.ro

Ex. 2

2. Apocalipsă și idilă cu vite
Dieter Schnebel: *Jowaegerli*

Despre *Jowaegerli, Cuvinte și tablouri alemane de/și după Johann Peter Hebel, cu voci și sunete instrumentale și percuție* voi aminti doar pe scurt, deoarece am publicat deja materiale cu privire la acestea.[1] „Jowaegerli", tradus în germana cultă, ar însemna aproximativ „da, într-adevăr". Lucrarea este denumită de Schnebel o „cantată scenică". Textele vorbite și cântate, reprezentarea scenică și muzica sunt mijloacele ce alcătuiesc complexul spectacol. Într-o cronică referitoare la reprezentația din 21 octombrie 1984 din cadrul „Zilelor Muzicale de la Donaueschingen" – sub titlul *Apocalipsă cu sentiment patriotic* – Gerhard R. Koch scria, în "Die Neue Zeitschrift für Musik", că Schnebel nu face în compoziția sa altceva decât „un regionalism ridicat la rang metafizic".[2] Schnebel, născut în 1930 la Lahr, landul Baden-Würtenberg, realizează aceasta nu prin mijloace muzicale, ci în principal prin recurgerea la poeziile concetățeanului său Johann Peter Hebel. Compoziția poartă o dedicație în dialect alemanic.

(**Nota traducătorului:** Întregul paragraf care urmează a fost tradus selectiv, renunțându-se la citatele frecvente în dialect alemanic, pentru care nu dispuneam de materiale informative certe.)

[1] Peter Andraschke: *Zwischen Volks- und Kunstmusik: Hebel – Vertonungen*, in: Johann Peter Hebel.

[2] Gerhard R. Koch: *Apokalypse mit Heimatgefühl zu den Donaueschinger Musiktagen 1984*, NZ 146, 1985, S. 25.

https://biblioteca-digitala.ro

Punctul central al lucrării *Jowaegerli* îl constituie poezia *Die Vergänglichkeit* (Dialog între stânci și pârâu, noaptea, pe drumul spre Basel). Schnebel divizează voluminosul text epic în patru părți, completându-l și comentându-l cu trei povestiri ale lui Hebel, în germana cultă, și șase reflecții, pe care le numește „gânduri". (...) Asemenea unor parabole, povestirile reiau, în chip felurit, tema devenirii și a efemerului. (...) Limba lui Hebel, fie că e în dialect alemanic, fie exprimată în germana cultă, posedă – pentru Schnebel – calități muzicale. (...)

Schnebel abordează în muzica sa – voit searbădă pe segmente lungi – poezia lui Hebel într-un mod lipsit de pretenții, la fel cum acesta prezintă dimensiunile metafizice ale existenței umane, contemporaneitatea trecutului, efemerul și viziunea apocaliptică, în tablouri simple, directe, dar puternic sugestive în dialectul lor provenind din lumea de reprezentări a omului simplu. Schnebel nu sentimentalizează. Până și sunetele naturaliste pe care le introduce trebuie să păstreze o distanță față de un asemenea pericol. Dorul de a regăsi familiaritatea patriei și a o proteja se află sub semnul dispariției inevitabile. *Jowaegerli* este o lucrare care, din capul locului, nu vizează un public larg și nici afecte exterioare. Adevărata ei receptare va avea loc, prioritar, acolo unde limba alemană e vorbită și înțeleasă.

Jowaegerli este o lucrare scenică, chiar dacă – tocmai scenic – este prea puțin animată. La spectacolul de la Donaueschingen, Ätti (tatăl) cu băiețelul său Bueb apar într-o căruță încărcată, trasă de boi, chiar în piața localității. Gerhard Koch comentează aceasta, făcând aluzie la teologul Schnebel: „Cu atât mai elocventă devine deviza sa muzicologică - «Tot ce respiră îl laudă pe Domnul» –, o căruță cu grâne, având-i pe Ätti și Bueb deasupra, precum și două vaci minunat de expresive. Spectatori nemulțumiți și-au exprimat după reprezentație indignarea prin mugete, în loc de huiduieli, după cum constată presa internațională. Sunetele și zgomotele concrete, existente în compoziția despre care vorbim, au fost și mai întărite prin această scenografie naturalistă. În asemenea sunete se percep însă sentimente delicate. De fapt, alemana lui Hebel, fie redată dialectal, fie tradusă în germana cultă, este saturată de o multitudine de nuanțe ale simțirii, ascunzând în sunetele vorbite, ca și în sensul lor, o bogată polifonie de linii de simțire și valori de sens. Iată cum devine alemana lui Hebel, din nou, ceea ce a fost la origine și ceea ce urmărește să redevină: o unitate de gândire și sentiment."[1]

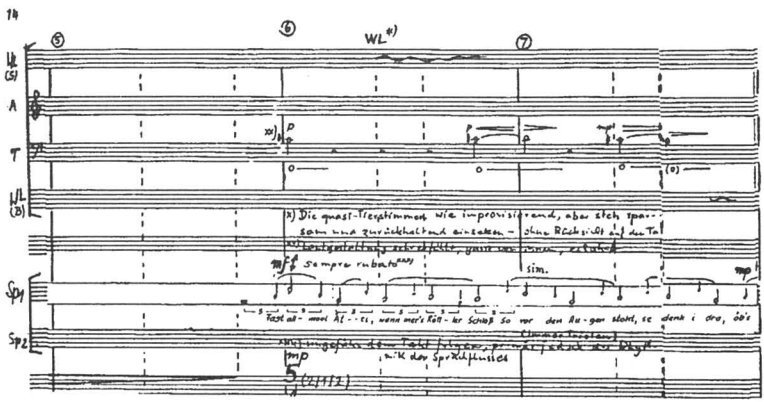
Pe lângă melodiile textelor recitate și cântate, atrag atenția sunete și zgomote, care îmbogățesc compoziția prin peisajul sonor, dezvăluindu-i esența regională, „de acasă": fluier, chitară, armonică de mână, dar și moara de apă și mașina de vânt. Ele sunt legate de text și alcătuiesc un spațiu scenic sonor, plin de realitate și fantezie. În acest spațiu are loc discuția dintre Ätti și Bueb despre „efemer", în rostirea lor alemană, viguroasă și sugestivă sonor, în timpul călătoriei lor de-a lungul Rinului superior, într-un car cu boi, trecând pe lângă păduri, câmpii

[1] Dieter Schnebel: *Mund-Art in Sprache un Musik. Gedanken ben der Komposition von „Jowaegerli"*, in Programmheft der Donaueschinger Musiktage 1984, S. 10.

https://biblioteca-digitala.ro

și ruine, pe lângă semne elocvente ale trecutului, dar și de ceea ce umple sufletul credincioșilor ferm convinși de ce-i așteaptă „dincolo": viața veșnică.

În cantata lui Schnebel textele sunt recitate (vezi ex. 3). Ca gen, această lucrare este o melodramă. Cei patru soliști vocali cântă numai în vocalize, însă de regulă ei întrebuințează și diverse modalități de vorbire: șoapte, murmur, strigăt. Partitura povestitorului este fixată ritmic ca interpretare, dar înălțimile intonațiilor vorbite sunt notate doar aproximativ. Valorile lungi și scurte ale ritmului vorbirii rămân pe segmente mari la fel: în exemplul nostru este vorba de o succesiune regulată de doimi și pătrimi, într-un ritm triolic. Ele urmăresc nu numai frazarea, ci și metrul versurilor lui Hebel. Însă declamația nu trebuie să fie țeapănă. De aceea Schnebel recomandă: „Trebuie urmărită măsura, dar în primul rând ritmica fluxului verbal". Instrumentele antrenează cu ele ritmul recitatorilor. Cântăreții cântă pe vocale extrase din text. (...) Totul se concentrează pe text și pe calitățile expresive ale acestuia. O atmosferă specială de peisaj de la țară este creată de Schnebel cu sunete extramuzicale, menită să aducă un pic de realism. Soprana este prevăzută aici cu un fluier de adunare a animalelor, „vocile cvasi-animalice" trebuie să intre „ca și cum ar improviza, dar mereu cu economie și rezervă, fără a ține seama de măsură".[1] În alte locuri soliștii vocali scot sunete ce imită voci de animale, ciripit de păsări etc. Percuționiștii folosesc o moară de apă, ca să sugereze plescăitul apei, apoi patru Woodblocks pentru imitarea tropăitului copitelor. În alte locuri se folosesc mașini de vânt. Prin urmare, se regăsesc aici trei articulații ale timpului și efemerului: măsura reglată a muzicii culte, nuanțele care se abat de la aceasta în declamație, precum și sunetele naturaliste, libere și indiferente la scurgerea timpului. (...)

Ex. 3

[1] Aluzie evidentă la episoadele naturaliste din muzica lui Mahler, de ex. introducerea la *Simfonia I.*

https://biblioteca-digitala.ro

Jowaegerli se situează în creația lui Schnebel într-o serie de lucrări, care începe de pe la 1970 și este legată de tradiții, în special muzicale. Lucrarea se înscrie în „trend-ul" acestor ani, acela de a folosi din nou și mai asiduu elementul țărănesc și regional. Un asemenea interes este prezent în toate artele. Este vorba de o nouă evaluare a situației economice și ecologice în societate, ridicându-se adesea împotriva forțelor distructive ale tehnicii. Legătura cu patria nu mai este ascunsă, ci se vorbește cu îndreptățită mândrie de legătura intimă cu ea. Invitația de a vorbi alemana este astăzi afișată pe ușile multor autorități orășenești.

În anii din urmă a apărut o serie de compoziții care se implică în problemele regionalului, chiar cu substrat critic.

3. Observații critice la Imnul național german. Despre *Suita de dansuri cu Imnul German* de Helmut Lachenmann

Suita de dansuri cu „Cântecul despre Germania" (imnul german), muzică de orchestră cu cvartet de coarde[1], aparține unei serii de lucrări în care Helmut Lachenmann, cu începere de la mijlocul anilor 1970, se preocupă, în calitate de compozitor, de muzica trecutului, prima fiind *Accanto*, muzică pentru clarinet solo și orchestră (1975/76), care conține citate din *Concertul pentru clarinet și orchestră în la major KV 622* de Mozart. *Suita de dansuri* apelează la forma tradițională a suitei. Este o succesiune de dansuri de factură foarte diversă ca lungime, legate prin introduceri și tranziții ce constituie cadrul formal supraordonat al lucrării. Toate cele 17 părți trec una într-alta fără pauze.[2]

Secțiunea I	0. Generic	măsurile 01-041
	1. Introducere	măsurile 1-5
	2. Vals	măsurile 6-21
	3. Marș	măsurile 22-44
	4. Tranziție	măsurile 45-69
Secțiunea II	5. Siciliano	măsurile 70-132
	6. Capriccio	măsurile 133-192
	7. Vals lent	măsurile 193-247
Secțiunea III	8. Tranziție	măsurile 248-278
	9. Gigă	măsurile 279-423
	10. Tarantella	măsurile 424-472
	11. Tranziție	măsurile 473-491
Secțiunea IV	12. Aria I	măsurile 492-531
	13. Polcă	măsurile 532-568
	14. Aria II	măsurile 569-609

[1] Această subîmpărțire a celor 17 părți este dedusă din introducerea partiturii.

[2] O analiză pertinentă aparține Milenei Stawowy: *Fluchtversuch in die Höhle des Löwen? Suita de dansuri a lui Helmut Lachenmann cu „Cântecul Germaniei"*.

https://biblioteca-digitala.ro

Secțiunea V	15. Introducere	măsurile 610-620
	16. Galop	măsurile 621-752
	17 Coda (Aria III)	măsurile 753-819

În alte lucrări, Lachenmann integrează, în afara „Cântecului despre Germania", unele cântece populare germane. Cântecul „Hänschen klein" (Micul Hänschen) fusese compus de el ca prima piesă din *Joc de copii*, șapte piese mici pentru pian (1980). Acest ciclu este precedat de o observație a lui Theodor W. Adorno, ca motto, pe care o formulase într-o scrisoare către Walter Benjamin cu privire la singspiel-ul său *Comoara indianului Joe*: „... în care este vorba mai mult de demonstrarea unui model copilăresc, decât de idealizarea copilăriei...". Acest cântec pentru copii a mai fost încă o dată folosit în *Harmonica. Muzică pentru orchestră cu tubă solo* (1981-83). „O du lieber Augustin" se face auzit și în *Mouvement (înainte de amorțire)*, pentru 15/18 instrumentiști (1982-1984). În *Suita de dansuri* mai sunt integrate cântecul de Crăciun „Ihr Kinderlein kommet" și „Schlaf, Kindlein schlaft". În plus, în *Sicilano* el aduce un citat din *Oratoriul de Crăciun* de Johann Sebastian Bach. Gesturile dansante, cu ductus-ul lor lăutăresc, cântecele populare din vremea copilăriei și fragmentele din muzica lui Bach sunt, pentru Lachenmann, „amintiri și impresii adunate laolaltă în joacă, unde pentru mine – în mod conștient sau inconștient – este incorporat acel refugiu colectiv, sub a cărui protecție gândirea și simțirea burghează, păzită în chip magic, se maturizează și decurg una dintr-alta. Este un fapt cunoscut că, cu un asemenea adăpost, începând din stadiul de copil și până la cel de maturitate, evoluția își are fetișurile sale: patria, obligațiile religioase, sărbătorile, tradiția, nostalgia copilăriei, chiar dacă o privire superficială va bănui prea puțin din profunzimea ce se revelează acolo. Este de asemenea incontestabil că un asemenea refugiu își pune amprenta pe noi, când contradicțiile și înstrăinarea existenței ne silesc să ieșim de sub protecția sa (...).[1]

Cu totul altfel decât în cazul acestor citate, care îi amintesc ceva plăcut, familiar, procedează Lachenmann în cazul „Cântecului Germaniei", plasând în prim plan acțiunea sa politică negativă. Odată ajuns la putere, guvernul național-socialist a hotărât să se cânte numai prima strofă a „Cântecului Germaniei", făcând automat legătura cu „Cântecul lui Horst-Wessel", imn al unităților SA: „Sus drapelul! Strângeți bine rândurile!" (1927). Acest cântec a dobândit astfel rangul unui al doilea imn național. Poetul nazist Heinrich Anacker a introdus explicit refrenul „Deutschland, Deutschland über alles" într-o poezie de August Heinrich Hoffmann von Fallersleben, apărută în 1943, astfel:[2]

„În marea timpului s-au scufundat o sută de ani.
Acum, prin Adolf Hitler, visul devine realitate,
În tunetul bătăliilor s-a făurit o împărăție
Pe care nici una alta n-o egalează în strălucire și măreție.
Deutschland, Deutschland über alles!"

[1] Helmuth Lachenmann: *Tanzsuite mit Deutschlandlied über mein Stück*, in: *Donaueschinger Musiktage*, 1980.

[2] Heinrich Anacker: *Glück auf, es geht gen Morgen*, München 1943, S. 73.

https://biblioteca-digitala.ro

Ceea ce a alterat imaginea „Cântecului Germaniei", care, după cel de-al doilea război mondial, abia în 1952, a fost recunoscut, cu cea de-a treia strofă, ca Imn național al Republicii Federale. Față de culisele aceste evoluții șoviniste, nu ne mai miră că Imnul Național a fost inițial interzis după cel de-al doilea război mondial.

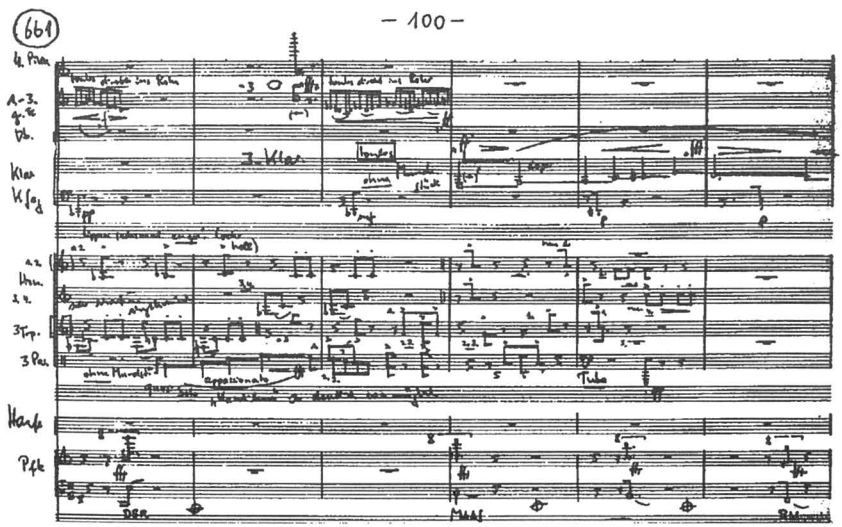
Lachenmann nu citează decât partea a doua a primei strofe din „Cântecul Germaniei", care astăzi pe bună dreptate nu se mai poate cânta:

„De la Maas și pân' la Memel,
de la Etsch și pân' la Belt,
Germania, Germania, peste toate,
Peste totul în lume!"

El notează aceste versuri în partitură. Cuvintele „Germania, Germania peste toate" sunt repetate de mai multe ori în măsurile de după măsura 621 și de aceea par expuse provocator. Lucrarea se încheie cu „Peste totul în lume!"

Melodia „Cântecului Germaniei" a fost compusă de Joseph Haydn, inițial ca imn pentru împăratul Franz al Austriei, la aniversarea de la 2 februarie 1797 a acestuia, inițial pentru voce și pian (Hoboken XXV I-a: 43), pe textul „Dumnezeu să-l păzească pe (Franz) Împăratul", de Lorenz Leopold Haschka. Mai târziu a preluat-o în *Cvartetul de coarde op. 78 nr. 3* (Hoboken III: 77), așa numitul *Kaiserquartett* („Cvartet imperial"). De aici provine probabil și ideea extravagantă a lui Lachenmann de a alătura un cvartet de coarde la un aparat orchestral de mari proporții.

Ex. 4



https://biblioteca-digitala.ro

Începând cu măsura 655 sunt controversatele versuri „De la Maas și pân' la Memel, de la Etsch și pân' la Belt", acompaniate de pianul din orchestră, în octave mult distanțate (vezi ex. 4), începând cu *re 3 – re 4* în triplu **forte.** Mâna stângă lovește pe cinci taste diferite (albe și negre). Este o insistent-provocatoare răstălmăcire a cuvintelor. Citatele din „Cântecul Germaniei", care răsună de la măsura 621 până la sfârșitul lucrării, nu sunt distinct audibile, ci în așa fel integrate în structura compozițională complexă a lucrării, încât nu sunt nemijlocit sesizabile. Lachenmann remarcă: „Problema dacă oricine ar recunoaște aici «Cântecul Germaniei» îmi pare mie, care – cum se spune – nu vreau să spun, ci să fac ceva, mai puțin importantă cât e faptul că, aici, o structură temporală și timbrală împrumută din structura unui cântec adânc ancorat în noi, lăsându-se condusă de acesta, o structură având în sinea ei nu mai puțină logică decât oricare principiu serial". „Cântecul Germaniei" și „O du lieber Augustin" („alles ist hin" = „s-a dus totul") au în text un cuvânt comun important: „alles" („totul"). Lachenmann procedează altfel decât Arnold Schönberg în cel de-*al doilea Cvartet de coarde, op. 10* (1907-1908), unde citatul despre „dragul Augustin" este o aluzie la renunțarea siguranței tonale în compoziție, pe când aici el capătă o importanță politică. Dar și legarea „Cântecului Germaniei" de „Schlaf, Kondlein schlaf" („Dormi, copile, dormi") în măsurile 774-793 poate fi interpretată semantic. S-ar putea să-l aibă în vedere pe cetățeanul adormit, care trece cu vederea dimensiunea – periculoasă politic – a „Cântecului Germaniei", așa cum o formulează Lachenmann. Un specialist în știința literaturii, Jürgen Schröder din Tübingen, atrage atenția că în motivica și topologia poeziilor despre Germania, cei doi poli – veghea și somnul – trebuie să rămână împreună; el oferă în acest sens numeroase exemple.

„Garda și paza la Rin" („Die Wacht am Rhein") este parte a jurământului emfatic, pentru că există bănuiala întemeiată că bunii germani dorm, că boneta de noapte este semnul distinctiv al «Vărului Michael». De aceea, chemarea „ca un bubuit de tunet" are și funcțiunea unui deșteptător-mamut pentru somnul adânc al națiunii. În timp ce liricii orientați naționalist vor să-i trezească pe germani cu șocuri de fanfare, liberalii, democrații și republicanii se acuză reciproc de somnolența germană, dar și de scopul politic de a strica somnul concetățenilor, firește tot în scop politic. Astfel s-a format în perioada premergătoare Revoluției din martie 1848 un corpus de texte care, grație motivului comun al «somnului», se situează într-un fermecător dialog intelectual (...)."

Lachenmann se referă, în interpretarea textului, la istoria receptării pe care „Cântecul Germaniei" a cunoscut-o în anii național-socialismului. La apariția sa, trasarea frontierelor, așa cum apare în cântec, conturează spațiul pangermanic pe care l-au gândit statele suverane la Congresul de la Viena. Iar formularea „Germania peste toate", așa cum o vede Schröder, nu este nici originală, nici tipic germană. Ea provine din Austria secolului XVII, din lucrarea lui Philipp Wilhelm von Hörnigs *Austria peste toate, numai să vrea!* (1684), iar aceasta a iradiat asupra multor trepte intermediare, importante, până la Hoffmann von Fallersleben.

Traducerea: Sergiu SARCHIZOV

https://biblioteca-digitala.ro

MEMORIALISTICĂ

Ion DUMITRESCU

Filele mele de calendar

Vineri 15 aprilie 1994

„Într-un incendiu, dacă aș avea de ales între un Rembrandt și o pisică, aș salva pisica." (Giacometti)

Va să zică, dacă e vorba de un Rembrandt, e desigur vorba de un muzeu, Poftim și un incendiu, dacă trebuie, dar ce-ar căuta, tam-nesam, pisica, la fața locului?... Aș prefera un scenariu fără pisică, pentru a putea salva Rembradt-ul...

„Omul se poate considera civilizat numai în măsura în care înțelege un suflet de pisică." (Bernard Shaw)

Dacă n-am făcut-o mai din vreme, cred că, oricât m-aș nevoi la bătrânețe să-nțeleg un suflet de pisică, n-aș izbuti, pentru care, luând la cunoștință sentința, trebuie să mă declar repetent la civilizație. Fie!

Student în Conservator la vioară și Compoziție, o-ntâlneam adesea pe vestita Cecilia Nițulescu-Lupu[1]. Șchioapă, strâmbă, mustăcioasă – o aschimodie –, își mușt ruluia mai mult decât un profesor ucenicii. „N-ai venit să-ți dau pisica!... Nu se poate muzicant fără pisică!... Violonist mai treacă-meargă, dar compozitooor!... Treci neapărat! Am să-ți dau două... Am un motaaan... să-l vezi!..." Nu știu cât înțelegea bătrâna sufletul pisicilor care-i țineau de urât, dar știu că mirosea copios... a pisică, bineînțeles!

„Ce sont les moldaves qui ont enseigné aux ours à danser, où sont les ours qui ont enseigné aux moldaves?..." (Jean-Louis Carra, în 1781)

„Hop, sărișI și tu cu fanarioții, ca ursu-n spinarea vacii!... Joacă *Sârba-n ciorapi* și *Drâmboiul la Perjoaia*! Ce-ai cu moldovenii mei?..."

„Je prétends qu'il y a plus de substance et plus d'invention véritable dans l'air de la *Donna e mobile* que dans la rhétorique et les vociférations de la *Tétralogie*." (Stravinski)

Nu cred că Stravinski credea în ce spunea, după cum nu-mi vine să cred că o persoană cu mintea la locul ei ar îndrăzni să facă băşcălie cu Wagner și cu Verdi, pentru că, ce mi-e Wagner, ce mi-e Verdi, ce mi-e Stravinski!... Ce s-ar face

[1] **Cecilia Nițulescu-Lupu** (1875-1952) – profesoară de vioară la Conservatorul de Muzică din București.

https://biblioteca-digitala.ro

Muzica fără ei și noi fără muzica lor!... Însă, vorba românului: „Frunză verde lobodă, gura lumii slobodă".

„Nu pot suferi muzica lui Brahms!"

„Dar, n-are nici o importanță, madam!"

„N-ați făcut bine îngăduind la Craiova, în șirul conferențiarilor, pe unul din frații Teodoreanu, creaturi perverse, de un talent contorsionat și răufăcător." (Nicolae Iorga către Făgețel)

Eu zic că, de astă dată, să-i poftim pe împricinați să răspundă. „Ce zici, meștere Păstorel?" „Să-ncerc:

Cânt și beu
Pe pământ
De când sunt.
Cât vreau eu!
Samăn vânt?...
Dreptul meu!
Derbedeu?...
Beu și cânt!
Nu-s ateu,
Nu-s nici sfânt;
Cânt și beu,
Beu și cânt!"

„Dorim să eliberăm Italia de puturoasa ei cangrenă de profesori, arheologi, ciceroni și anticari"... „Vrem să distrugem muzeele, bibliotecile, academiile"... „Vrem să glorificăm războiul, singura igienă a lumii." (Din manifestul lui Marinetti, în 1909)

Nu vă mirați! Era moda manifestelor. Futuriste, rayoniste, elementariste, dadaiste, concretiste, suprarealiste, puriste, mașiniste, propovăduiau „demantelarea sistematică a valorilor stabilite", invocau „Instinctele sălbatice, șiretenia, temeritatea", arătau pumnul...

„**Merde aux**" – cum ai zice „**Exsurge, Domine**" –, manifestul futurist al lui Apollinaire, aruncă scârnăvia în obrazul criticilor, pedagogilor, profesorilor, istoricilor, muzeelor, Veneției, Versailles-ului, Pompei-ului, Nürenberg-ului, Oxford-ului, lui Dante, Shakespeare, Tolstoi, Goethe, Montaigne, Beethoven, Wagner, Poe, Baudelaire... Urinoarul lângă *Gioconda, Gioconda cu mustăți, Mașinile ironice, Picturile pe hârtie mototolită, Simfoniile-n diagonală, Stârvurile fermecătoare, Autoportretele cu șapte degete* ne-au pricopsit oare secolul cu o artă mai născocorată?... Ne-au împins mai în preajma Sublimului, ne-au fericit?... Gândiți-vă pe-ndelete și, când ajungeți la un răspuns, spuneți-mi-l și mie!

„Risipă de erudiție, murdărie și plictiseală... O veselie nemăsurată și o mai mare neobrăzare... Volume de prostii... se râde de glumele lui Rabelais și se disprețuiește cartea... Primul între măscărici... filosof bețiv." Voltaire despre Rabelais mi-l amintește pe Caragiale despre Anton Pann. Până să-mi îngădui o părere-n scris, dați-mi voie să-mi pun câteva întrebări: „Ce-ar fi putut zice Rabelais

https://biblioteca-digitala.ro

auzindu-l pe Voltaire, sau Anton Pann pe Caragiale?..." „Ce datorează Voltaire lui Rabelais și Caragiale lui Anton Pann?..." „Cât datorăm noi fiecăruia dintre cei patru și tuturor deopotrivă?..." Întrucât fila de calendar nu suportă prefabricate și nu așteaptă... **desinit in piscem**... pe altă dată...

Joi 7 aprilie 1994

A murit Jean Georgescu[1], regizorul primelor filme românești care-au spart gheața provincială și ne-au proiectat lângă cinematografia – nu i-aș zice mondială, dar pe undeva, pe-o strapontină onorabilă, de pe care am început s-avem pretenții. L-am servit odinioară cu câteva muzici de film[2] și-am rămas prieteni.

Parizienat la tinerețe, burlac înrăit, boem, dandy, vegetarian, longeviv, Nea Jean era cineva între flăcăii tomnateci ai Bucureștilor. Avea tabieturi de oră fixă: după o garofiță la butonieră și-o boare de lavandă, o plimbare pe Calea Victoriei, câteva saluturi cordiale, o conversație, zâmbete, multe zâmbete, apoi tramvaiul și, îndărăt la garsonieră, lângă talerul cu morcovi și alte vegetale. Onora carotele cu un boț de **fromage**, câteva **olive**, un **jus de pamplemousse**, soilea un ceas și, când se-nsera, iar o pornea: altă cravată, altă pălărie, alt sacou, mănuși, umbrela de cot, zeci de ani la fel, mă mir că nu se plictisea. Miezul nopții îl găsea în pijamaua cu dungi albastre, dichisit ca pentru rugăciune și, în tic-tacul bătrân al pendulei, dormea visând Parisul și primele tururi de manivelă la *O noapte furtunoasă*, ai cărei protagoniști au trecut demult, odată cu filmul, în fondul de aur al cinematografiei românești.

În primăvara asta, cea de-a 94-a, ultima dintre cele în care i-au înflorit trandafirii, a renunțat mai întâi la burlăcie – s-a-nsurat cu madam Georgescu! –, iar apoi, nici n-a apucat să-ncheie luna de miere, c-a părăsit mireasa și garsoniera pentru Cimitirul **Bellu**, într-o parcelă de căpătat de la Primărie, pe aleea actorilor. Puțintica garsonieră, în care se consumase ceremonia nupțială și care l-a asistat în Marea Trecere, era de multă vreme în atenția unui vecin de palier. Pusese ochii pe ea și-l trăgea de mânecă: „Hai, nea Jenică, ce tot m-amâni?... Ai încurcat-o destul, hai, că mă grăbesc!..." Iar Jean, de teamă să nu rămână la ușă, în ultima vreme se ținea lipit de fotoliu, cu televizorul și amintirile. Îl vizitau din când în când băieții cu **betacam**-urile, ca pentru panoramă. Așa l-am văzut pe micul ecran într-o seară, nu cu mult înainte de lăsarea cortinei. A trecut zâmbind, fericit că Președintele Iliescu, mai târziu decât niciodată, și-a adus aminte de el.

Megieșul a dat năvală, septuagenara Madam Georgescu s-a baricadat, a-nceput dansul... Laba prozaicului cotidian cade, pleosc, peste povestea lui Jean Georgescu și peste rândurile mele. Pleacă, domnule, oamenii noștri, se duc ca berzele și cocorii... Ne vin pe rând, fiecăruia, toamnele și iernile...

[1] **Jean Georgescu** (1901-1994) – regizor, actor, scenarist.
[2] Filmele *Pădurile* (1949), *În sat la noi* (1951) ș.a.

https://biblioteca-digitala.ro

Marți 22 decembrie 1987

În fine, aflu și mă conving: Ilie Murgulescu[1] trăiește, a fost sărbătorit pentru 85 de ani. Ura, ura, ura! Mă bucur din inimă, după cum m-am întristat când am citit în *Micul Dicționar Enciclopedic* că e mort din 1983... Cum să fi murit așa? Fără nici-un ecou?... Mai știi? – mi-am zis –, și-am închis dicționarul.

Avem și noi doar un dicționar enciclopedic – singurul, acum la a treia ediție –, întocmit de un colectiv și tipărit în Editura Enciclopedică. Am întors repede paginile. Mai știi?... N-oi fi băgat de seamă... Da, eu trăiesc, fără-ndoială... După 1913 nu urmează liniuță și nici altă cifră, cum apare la Ilie Murgulescu: 1902-1983...

I-am găsit în Grădină[2] pe doctorii biologi:

- Cum a fost cu Ilie Murgulescu? A dispărut așa, anonim?...
- Cum asta? De unde știi?
- Din dicționar.
- Nici pomeneală. Săptămâna trecută am vorbit despre el... Dar, mai știi?...

Ieri l-am întâlnit pe Severin, unchiul lui Liviu[3]:

- Ce face Oana?
- Bine. La Institutul de Chimie. A fost asistenta lui Ilie Murgulescu, până l-au scos la pensie...
- Murgulescu?... Mai trăiește?...
- Cum să nu. Vine pe la Institut...

Așa am aflat că dicționarul minte. Să-i fie rușine! Pentru că Ilie Murgulescu n-a fost un oarecarele. Peste toate, a fost un înțelept și eficient ministru al Învățământului – câțiva ani și al Artelor –, apoi un prestigios președinte al Academiei Române. Același dicționar nu-i menționează calitatea de ministru. Sucită politică!

Când am vrut local pentru Conservator, ne-am dus în delegație, Jora, Chirescu, Breazul, Dinicu și cu mine. Eram în competiție cu Institutul de Petrol și Gaze. Rectorul Petrulian[4], din Balș, îi fusese coleg. Dar Breazul îi fusese profesor de muzică. „Luați-l voi, că mie-mi place muzica!" L-am luat, și luat a rămas până astăzi...

Nu mi-am putut închipui că un dicționar poate comite o tentativă de omor...

---

[1] **Ilie G. Murgulescu** (1902-1991) – chimist, academician, prof. univ. la Timișoara și București. Rector al Institutului Politehnic din Timișoara (1947-1949) și al Universității din București (1949-1950). Ministru al Învățământului Superior (1953-1956), al Învățământului și Culturii (1960-1961) și al Învățământului (1962-1963).

[2] Grădina Botanică, unde își are sediul și Institutul Botanic.

[3] **Liviu Rodescu** (1921-2000) – ziarist, cumnatul lui Ion Dumitrescu.

[4] **Niculaie S. Petrulian** (1902-1983) – geolog, prof. univ. la Institutul de Petrol, Gaze și Geologie; academician.

https://biblioteca-digitala.ro

Joi 31 octombrie 1991

A murit Ilie Murgulescu – chimistul, savantul, profesorul, președinte al Academiei Române, ministru al Învățământului, binefăcător al muzicii. Se stinge un om de ispravă și de omenie, specie rară, în curs de dispariție.

Mica Enciclopedie îl omorâse în 1983, iar ferparurile publicate în presă ocolesc pe ministru. Ce-or fi având cu „ministrul" Murgulescu, de unde complexele familiei și ale prietenilor, de unde prudența Academiei? Ministeriatul lui a fost o treabă de rușine?... În condițiile de-atunci nu era ușor să fii demn și dârz, cum a fost și-a rămas până la sfârșit Ilie Murgulescu. A plătit pentru toate, la vremea lor. Cu ce mai e dator astăzi?...

„Auziți, oameni buni, eu am fost 25 de ani președintele Compozitorilor. Bun, rău, dar am fost! Cum ar fi, deci, ca pe ferpar, tam-nesam, să-mi ciuntiți biografia?... Câtă zeamă de creier și vlagă de viață am aruncat pe gârlă?... Vă rușinează președinția mea?..."

„Urmașilor mei Dumitrești, las vouă-n grijă, și prietenilor, câți ați mai rămas, dați la o parte socotelile și strategia, și scrieți apăsat: „fost președinte al Uniunii Compozitorilor". Lăsați istoria să decidă, lăsați-mă să dorm în pace!"

Miercuri 14 septembrie 1994

Nu pentru că mi-a fost student sau că mi-a dirijat lucrările mă prezint cu brațul de garoafe la praznicul aniversării lui Iosif Conta[1], ci pentru că eminentul șef de orchestră merită din plin cinstirea care i se face.

Creația simfonică românească a avut norocul unei pleiade de dirijori care-au apreciat-o, au iubit-o, și a căror contribuție competentă și inimoasă i-a întregit prestigiul național și internațional. Pe George Georgescu, Perlea, Alfred Alessandrescu, Rogalski, Silvestri, Elenescu, Iosif Conta îi înscriu în prima listă glorioasă pe care istoria muzicii românești o ține-n evidență cu litere de aur. Buna reputație a acestora se datorează nu numai performanțelor profesionale, ci și pasiunii conștient manifestată pentru promovarea culturii muzicale naționale.

Cu atât mai neînțeles deci apar de la o vreme fenomenele de alienare, oprobriul, ranchiuna sau, cel puțin, indiferența față de muzica autohtonă. Dacă aș fi ministrul Culturii, mi-aș întreba colaboratorii: „Ce se-ntâmplă cu muzica simfonică românească?... De ce creațiile compozitorilor noștri nu se mai aud?... N-avem orchestre?... N-avem dirijori?... Dacă nu mai putem beneficia de inițiativele spontane, responsabile ale interpreților, noi, care de ani și ani de zile am exportat și exportăm muzicanți în toată lumea, n-am putea să folosim obligațiile contractuale ale unor prestări negociate, n-ar trebui, poate, să importăm dirijori?..."

Și, ca să nu rămân pe gânduri, mă-ntorc la bucuria aniversării, omagiind pe Iosif Conta, a cărui măiestrie și patriotism luminat cinstesc muzica românească.

[1] **Iosif Viorel Conta** (n. 1924) – dirijor și profesor.

https://biblioteca-digitala.ro

Duminică 15 septembrie 1991

Stahl, familie de îndrăgostiți ai oamenilor și meleagurilor românești. Veniți din Alsacia, n-am aflat cine-a bătut întâi țărușu-n Valachia. S-ar putea să fi fost un Stahl, medic al lui Constantin Racoviță, snopit în bătăi de fanariot, sub bănuiala că i-ar fi otrăvit consoarta. Primul care a inaugurat dinastia a fost Henri Stahl[1], născut în 1877, din tată alsacian și mamă franceză, stenograf la Camera Deputaților, grafolog, paleograf, autor de manuale, cursuri, tratate de stenografie, traducător, profesor și, printre picături, scriitor. *Un om în lună (roman astronomic)* nu l-am citit, dar *Bucureștii ce se duc*, da. N-am întâlnit altă dragoste mai candidă pentru urbea-capitală a vechiului Regat! Tipărită în 1910 și 1935, e un document de epocă, prin informația corectă și fotografiile inedite. V-o recomand călduros. Vreți s-auziți despre „Șekspir-Bei, Nasturele lui Spitz, Omul balenă, Jokei-ca-chibritu', Popesculeți, fasonei și mitocani, Boue-qui-reste, Pelin șantecler, Suprimant corosiv, Ventuze sacrificate, Hora-n ciorapi, Nemțu' pe roate, Pelicance-n camizolă, Madam Chose, Beigălă-bigi-bigi, Zusă-mălai-zusă, Demimondul noctambul, June cheșchevu, Nita-Jo" etc. etc., citiți-o din scoarță-n scoarță...

Începuturile stenografiei în Țara Românească le-a făcut însă un alt Henric, austriacul Winterholder, prieten cu C. A. Rosetti, participant la Revoluția din 1848, poet îndrăgostit de București, autorul celebrei *Dâmboviță apă dulce*, al cărui volum de poezii se intitulează *Flori de scaieți culese pe malul Dâmboviței*...

Stenografia... poezia... literatura... Azi nu se mai stenografiază. Profesiunea tinde să dispară. Cei doi stenografi însă nu sunt sortiți uitării, pentru că modestele lor poezii și literatura le păstrează numele.

Bătrânul Stahl a avut o fată și-un băiat. Fata a fost Henriette Yvonne Stahl[2], decedată în 1984. Intelectuală distinsă, prozatoare de merit, a lăsat literaturii române nuvele și romane din viața țărănească. Am cunoscut-o. A fost un timp egeria lui Petru Dumitriu[3].

Decedatul de acum trei zile, Henri H. Stahl[4], fratele Yvonnei, sociolog, jurist, istoric, economist, a fost colaboratorul profesorului Gusti în campaniile de monografiere sociologică a satului românesc. A participat la înființarea Muzeului Satului, a fost titularul catedrei de Sociologie de la Universitatea din București, membru corespondent al Academiei Române, autor al unor importante lucrări de specialitate. Monografia *Nereju* cinstește școala sociologică românească.

Dedicând o filă de calendar celor trei îndrăgostiți de oamenii și meleagurile românești, îmi fac o datorie de conștiință. Au iubit ce și eu iubesc, au crezut în ce și eu cred, au cinstit ce și eu cinstesc.

---

[1] **Henri Stahl** – profesor, scriitor. Fiul lui Joseph Stahl, bavarez de origine, luptător alături de Byron pentru eliberarea Greciei, ulterior naturalizat în România. (Cf. *Dicționarului Scriitorilor Români*, vol. 4, autori Mircea Zaciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu, Ed. Albatros, București, 2002, p. 319)

[2] **Henriette Yvonne Stahl** (1900-1984) – prozatoare.

[3] **Petru Dumitriu** (1924-2002) – prozator, eseist și dramaturg.

[4] **Henri H. Stahl** (1901-1991) – sociolog, etnolog, jurist, istoric; prof. univ. la București, academician.

https://biblioteca-digitala.ro

Marți 1 februarie 1988

Pornesc cu directorul[1] de-a lungul aleilor. Asfaltul s-a uscat, pământul aburește, în colț cu Aleea Castanilor au năpădit ghioceii, ca un stol de fluturi albi, poposiți din zbor. Pe creanga de salcâm s-a oprit mierloiul și încearcă un leitmotiv banal, de caterincă. „Ia-ți flașneta și du-te, cavalere! Așteaptă, ce te grăbești?... Nu vezi că Baba-Iarnă pândește pe după castani?... Nu ți-e milă de rușcuțe și stânjenei?... Bagă fluiericiu-n brâu și tacă-ți ciocu'... N-a venit vremea cântărilor!"

Peste oastea pitică a ghioceilor își înalță clopoțelul un aristocrat al speciei, un căpitan mândru și împanașat, care parcă lansează comanda: „După mine, băieți!" E **Galanthus graecus**, senior de Babadag, neam dobrogean, mai voinic, mai ortoman decât ceilalți. Cum de l-a zămislit pământul, răsfățat între confrații cu lujer scurt și potir mărunt, nu știu. Nu știu nici dacă în lumea ghioceilor o fi existând Invidia – doamna voalată cu unghii de oțel, care râcâie mai-frumusețile, mai-desteptăciunile, mai-bogățiile semenilor. Ce scărmăneală ar lua fălosul grec de la mărunții galanți invidioși, care-și petrec efemera existență cu nasu-n țărână...

Vineri 6 noiembrie 1987

„Nopți cu lună-n București"... În argint se poleiesc acoperișurile, în argint topit se scaldă Grădina... Îmi vine să ies la plimbare cu pisicile, îmi vine s-arunc cu zburătura în becurile oarbe care-atârnă degeaba la răspântii, îmi vine să iau peana și să scriu versuri...

Lună, lună... ai dat destul de vorbă oamenilor! Te laudă că ești regină, frunte de poet, confidentă, lună de miere, opaițul săracilor... Te bârfesc că ești rece, nepăsătoare, că trafichezi lumina Soarelui, că te-apropii de Pământ ca să-i dai, perfid, o sărutare... Spaima duhurilor întunericului și răufăcătorilor, ce ai cu amorezii, cu poeții, cu muzicanții, ce ai tu cu pisicile, cu somnul oamenilor, cu marea?... Ce te-amesteci în treburile pământenilor... ce te-ncurci în socoteli astronomice, pentru ce te lași mâncată de vârcolaci?... Lasă-te sărutată pe amândoi obrajii, dăruiește-ne stropul tău de lumină... rămâi rotundă, radioasă, nu-ți fă inimă rea, că ți se văd zbârciurile... Altceva nu-ți cer... Că doar nu umblu cu capu-n lună și nu pretind luna de pe cer, când îți șoptesc ce cred despre tine...

Marți 6 mai 1986

„Madam Cuțuluș" e profesoară. Predă niscaiva limbi străine – n-am înțeles, – franceza, engleza, poate chiar latina, într-un liceu, lângă Obor. E mică, tescuită și fără vârstă, cu nas de Țăndărică, păr în șuvițe decolorate și ghete roșii. Are un apartament într-una din vilele vecine, peste gardul din fundul curții mele, în care coabitează cu o herghelie de pisici de toate vârstele și trei pudeli negri, lățoși și obraznici – tustrei masculi –, pe care-i plimbă în fiecare dimineață pe **Doctor**

[1] Directorul Grădinii Botanice, cercetător științific Ion Lungeanu.

https://biblioteca-digitala.ro

Brândză. Unul saltă sus, pe gardul Grădinii, altul explorează trotuarul, ia celălalt ridică din când în când piciorul și încovrigă spinarea, jalonând parcursul cu urme proaspete, pe care ploaia și furtunul meu le spală. La discreția capriciilor partenerilor de promenadă, madam Cuțuluș e târâtă ca sania polară. Degeaba strânge hățurile și amenință cu reteveiul, degeaba îi alintă și-i dăscălește ca la ora de dirigenție...

Câteodată, când își conduce troika pe trotuarul meu și mă-ntâlnește, conversăm. Schimbăm impresii despre vreme, ne-ntrebăm de sănătate, dacă a venit pâine proaspătă, dacă a deschis măcelăria, dacă a adus rahat la **Dulciuri**, că le place mult câinilor, și mie...

- Cu ce-ți mai hrănești familia, doamnă profesoară?...

- Ei întâi și eu pe urmă. Mi-e mai milă de animale, să le las flămânde, decât de mine.

- Și, te scoli la șase, să le cumperi lapte?

- De ce nu?... Pentru ei fac orice. Să-i vezi cum plescăiesc din limbă în laptele cald, ți-e mai mare dragul! Nu le dau lapte nefiert, să nu facă viermi. Mie-mi place laptele prins, acru... Carnea o-mpărțim frățește. Porția lor le-o dau în sânge, să nu-și piardă instinctele. Le fac chiftele cu ou crud. De altfel, eu mănânc puțin și nu sunt carnivoră.

Ieri ne-am întins la discuție. Ieșisem cu mătura. Imi adunase vântul frunzele lângă poartă.

- Și cu iradiația[1] cum vă descurcați?

- Aaa, pentru mine, problema e rezolvată. Câinii mă apără.

- Cum asta?

- Păi să știi că părul de câine acaparează iradiațiile. In privința asta regret că n-am mai mulți. De-aia nu-i tund...

Altădată, pe vremea asta, îi ducea la frizer. Parcă-i văd tunși, cu chiloți bufanți, barbișuri, șpițuri, smocuri în coadă... siluete negre dintr-un balet de curte Louis XIII...

- Dar pisicile?

- Mai puțin, că au părut scurt.

Păcat, fiindcă pisici are destule. Anul trecut, pe toamnă, mi-a sunat la poartă cu o sacoșă plină de prăsilă – trufanda, de-abia făcuseră ochi. Se hârjoneau la fund, scânceau, mieunau, scoteau din când în când capetele și lăbuțele.

- Ia, domnule Dumitrescu, și dumneata o pereche. Îi dau ieftin... Nu știi ce drăgălași sunt, îți umplu viața!... Vai, ce inumani s-au făcut oamenii! Nimeni nu vrea să-i ia. Dar, nu-i nimic: o să-i opresc și pe ăștia!

- Și cu igiena?

- Aaa, noaptea au colțul lor pe care-l respectă, după miros. Ziua îi scot în aer liber.

[1] Acțiunea se petrece imediat după accidentul de la Cernobâl.

https://biblioteca-digitala.ro

Da, da, da... am observat: întotdeauna în aceleași locuri, pe lângă porțile și pe trotuarele lui **Doctor Brândză**... Noroc cu furtunul meu, vara, când nu plouă... dar iarna, pe zăpada imaculată...

- Și raporturile sociale dintre conlocuitori?

- Nu se suportă: fiecare cu instinctele și interesele lui. Câinii nu se urcă în pat și pe fotolii. Pisicile nu admit. Ele au tabietul lor. Dimineața dorm târziu și mie mi-e milă să le deștept. Noi ieșim toți patru la plimbare și le lăsăm să doarmă. De-abia când ne-ntoarcem le trezesc. Dacă le-ați vedea atunci, cum își îndreaptă spinările și cum se piaptănă! Zău, domnule Dumitrescu, îți vine să le săruți!... Și-apoi să vezi cum și-aleg motanii bucățile cele mai bune și cum sorb tot laptele din farfurii... Intervin, fiindcă altfel pisicile ar rămâne flămânde... Soarta noastră, a femeilor...

Și madam Cuțuluș oftează... Aș fi aflat și mai multe, dacă n-ar fi trebuit să scurtez conversația, fiindcă cei trei se impacientaseră. Trăgeau de hățuri, ridicau picioarele, mârâiau, mă scrutau geloși...

Pe altă dată, deci...

Joi 28 mai 1987

Madam Cuțuluș nu se lasă cu herghelia ei de pisici și troika de pudeli pe care-i plimbă-n sus și-n jos, pe trotuarele lui **Doctor Brândză**.

O uitasem. De la un timp, a adoptat promenada nocturnă, la douăsprezece, la unu noaptea, fantome negre în noaptea neagră, pe lângă gardurile negre, fără țipenie de om. Aseară, către unsprezece și jumătate, dădea târcoale. Tocmai ieșisem la poartă și învârteam cheia. Eram în halat, ea-n pijama, agitând lanterna, cu spaima-n ochi și-un ghemotoc de batistă la gură.

- Domnule Dumitrescu, nu mă-ntreba, că nu răspund – îngăimând sub batistă –, te-ntreb și dumneata-mi răspunzi: n-ai văzut pe Mitică?... Nu s-a prezentat la baia de seară. Am întrebat pe toți vecinii, e rândul dumitale să-mi răspunzi!

- Cine e Mitică?

- Cum, nu știi? Motanul meu vărgat. De două ceasuri mă frământ, nici nu mănânc, nici nu mă culc până nu-l găsesc. L-o fi momit cineva, l-o fi scărmănat vreun dulău... Unde-o fi intrat, pe unde-o fi umblând?...

- N-am de-a face cu mârtanii, de unde vrei să știu? O fi înnoptat la vreo ibovnică... Lasă holteiu-n pace...

Că holteiu e bărbat,
Umblă toată noaptea-n sat
Și se-ntoarce tot bărbat...

- Ce holtei, care holtei? Dumitale-ți arde de glumă! Are-acasă șase pisicuțe care-l așteaptă. De le-ai vedea, domnule Dumitrescu!

- S-o fi săturat de „pisicuțe". Vrea și el o „mâță"...

https://biblioteca-digitala.ro

- Dar, nu concep. Mitic-al meu în braţe streine!... Mor, mor, domnule Dumitrescu, mor dacă nu-l găsesc până mâine... Unde-mi eşti, Mitică?... Unde-mi eşti, băiatu' mamei?... Nu râde, domn' Dumitrescu, nu te pricepi, n-ai pisici!...

-N-am; dar ce-ai la gură?

- Ce mai contează acum? Mi-am scos o măsea...

-Du-te, madam, la culcare. Noaptea, oamenii dorm şi mârtanii miaună pe acoperişuri. De ce vrei să deranjezi ecologia?...

De sub tufa de hortensii, Mitică s-a insinuat felin printre picioarele stăpânăsii... Miauuuu... Miauuuu... şi toţi trei ne-am dus la culcare...

Luni 27 martie 1989

- O vedeţi? Patruzeci şi două de pisici are!

- Lasă-te, madam Pâscă! De unde până unde? Cum, tocmai patruzeci şi două? Le-ai numărat?

- Era plin apartamentul. Ea mi-a spus că sunt patruzeci şi două.

- Şi câinii?

- Câinii foiau printre ele. Nu mi-a venit să intru. Am rămas la uşă. Am simţit că mi se suie rânza-n gât... Le-a instalat scări, pe lângă pereţi...

- Cum scări, ce fel de scări?

- Scări-scări. Se zbenguiau mârtanii pe dulapuri, pe galerii, se agăţau de perdele... Mâţele se-ncăierau, puietul lincăia în farfuriile cu lapte...

- Dar, ce făceai acolo?

- M-a chemat să mă duc cu ea la abator, s-aducem bojogi.

- Bojogi?...

- Să hrănească herghelia.

- Şi te-ai dus?

- Da' ce? Mi-a luat Dumnezeu minţile?...

Profesoara Cuţuluş tocmai făcea halta pe gardul Grădinii, cu cei trei canişi. Îi dorlota, îi scărpina, îi scărmăna, îi săruta. Le ţinea ora de dirigenţie. Câinii ţopăiau de pe gard pe trotuar, se tăvăleau, mâşâiau, râcâiau, se călăreau, se muşcau, ridicau picioarele... Îmi făcea curte?... Eu cred că din contra, îmi dădea cu sictir, pentru că, ori de câte ori o-ntâlnesc, o-mpung:

- Ce le dai să mănânce?

- Ce mănânc şi eu... Ei întâi, şi eu, ce rămâne!

- Ţi-ai găsit beleaua. Asta-ţi lipsea?...

- Da' de unde! Fără ei n-aş putea trăi!...

- Eu trăiesc, numai în Cotroceni, de vreo patruzeci de ani, fără câini, fără pisici...

- Pentru că nu eşti om sensibil, nu iubeşti animalele...

Dacă stau şi socotesc, madam Pâscă are dreptate. Cred că ar putea să fie patruzeci şi două. Acum câţiva ani, când îmi venise la poartă cu un coş plin – „la, domnule Dumitrescu, îi dau ieftin" –, ştiu că avea douăsprezece. Aplicând progresia geometrică şi faptul că păstrează prăsilele, în trei ani, numai, putea să

https://biblioteca-digitala.ro

aibă chiar mai multe. Canișii sunt, toți trei, masculi. Altfel, ar fi prăpăd pe **Doctor Brândză**. S-ar lua la-ntrecere cu un Henric al Franței, care plimba pe străzile Parisului nu mai puțin de trei sute de tutuși.

În primăvara asta nici nu i-a tuns. Arată ca trei ghemotoace de zdrențe, peteciți, năpârliți, nespălați. Când se scutură, împrăștie o aură de praf împrejur.

- Dar baie nu le faci?
- Nu, că răcesc. Iernile astea n-am avut apă caldă...
- Au și purici?
- Au, ce, noi n-avem?
- Or fi având și căpușe?
- Îi descăpușez eu...
- Și pe dumneata cine te descăpușează?...

Cum să nu-mi dea cu sictir madam Cuțuluș?...

Duminică 3 iulie 1988

„Ce e o caniculă?"

„E o pedeapsă nemeritată, întrucât noi, victimele, nu suntem vinovați cu nimic, nici față de ecologie, nici față de meteorologie."

Canicula e un mijloc de a economisi somnul, mâncarea, energia. Nu știu dacă toropeala și lehamitea lungesc ori scurtează viața. Deocamdată, lungesc nopțile și scurtează zilele.

În ce privește etimologia, mi se pare încâlcită. Că Sirius, cea mai strălucitoare stea din constelația Câinelui mare, că Solstițiul de vară, că „zilele nefaste caniculare"... Aș înlocui-o cu imaginea câinelui care umblă pe căldură cu limba scoasă, ba mai și turbează... Cu limba scoasă umblu și eu, de căldură, de nesomn... de multe... Mai rămâne să turbez...

Duminică 10 iulie 1988

Toată noaptea mi-am schimbat pijamaua. Mă culcam, ațineam, visam, așa m-am perpelit până la ziuă. Noroc că la șapte nu intru în sala de operații, nu înșfac maneta avionului, nu țin prelegeri, nu compun... Dac-aș compune cu mintea buimacă de nesomn, aș comite o fărădelege. Iar crima ar fi tot atât de abominabilă ca și cum aș asasina un om pe masa de operații...

S-ar crede, poate, că artistul n-are nevoie de luciditate ca să creeze, că starea de transă, de coșmar, de instabilitate i-ar fi mai prielnică. Vorbe goale! Cei care se-avântă în cele mai sensibile zone ale activității omenești au nevoie, mai mult decât toți ceilalți, de luciditate. Inspirația e un elixir divin, pe care omenirea-l gustă prin aleșii ei, dar realizarea inspirației în perfecte capodopere se face numai cu luciditate. Când se zice „zece la sută inspirație și nouăzeci la sută transpirație", procentul de nouăzeci e luciditate, trezie, conștiență, exigență, muncă, nu transpirație nocturnă pe caniculă sau în stare de ebrietate.

Condamn deci canicula, ca dușman al lucidității!

https://biblioteca-digitala.ro

Marți 10 octombrie 1989

Tânărul însurățel Papandreu[1] și cinci membri ai fostului său guvern au fost trimiși în judecată pentru corupție. Nu degeaba a rămas vorba că „se poftesc ca grecii la pușcărie"...

Corupție... Într-una din serile trecute am văzut la televizor o piesă de Everac:

Tânărul magistrat, care se vrea incoruptibil, rămâne pe poziție. Nici sfatul infractorului în cătușe, nici membrii familiei, nici prietenii, nici superiorii nu-l clintesc. Sacra misiune, sublima datorie îl amețesc. Credința în victorie și pe mine mă entuziasmează. Dar Everac întoarce **happy-end**-ul: tânărul magistrat e asasinat. Traficanții continuă în pace, ministrul oftează oficial lângă coșciug: **„recviescat in pace"**...

Exact ieri dimineață, pe ceața blestemată, la Obor, în coada deasă, cetățeanul cu sacoșa goală a văzut coate înghiontind, picioare cotonogind și o mână neagră, tatuată, meșterind poșeta. A țipat, a chemat miliția.

- Unde i-ai văzut?
- Uite, ici în față... (Liniște, ordine...)
- Cine-a mai văzut?... (Tăcere...)
- Cum arătau?... (Tăcere...)

Ploua des. Când să dea colțul spre casă, o mână neagră, tatuată, hârști! cu lama, i-a spintecat obrazul.

- Un mizilic, boiarule! Dacă te mai bagi, țâc!, ca la aparat, în colori, zau, în colori!...

„Păienjeniș"...

Text stabilit și note de Ilinca DUMITRESCU

[1] **Andreas Papandreu** (1919-1996) – om politic grec, prim-ministru (1981-1989, 1993-1996).

https://biblioteca-digitala.ro

IN MEMORIAM

Sub cortel, în ploaie de artificii: Emanuel Elenescu

La telefon, mai întâi oarecum surprins („Ce-aveți cu mine, fraților?"); apoi amabil, pe urmă jovial; dar... Nu, la el e dezordine cam boemă și... Atunci la birou! Imposibil: nu are așa ceva. Poate pe o bancă la soare în Cișmigiu! Iarăși nu: nu se simte prea adolescent, dar nici tocmai pensionar. Până la urmă am convenit să ne întâlnim în holul Radioteleviziunii („Acolo sunt ca acasă"). Ce să spun, grozav loc pentru conferințe! Un du-te-vino necontenit. Oamenii ies și intră încrucișându-se în drum, oprindu-se pentru o strângere de mână ori un schimb de cuvinte, însăilând o șuetă cu ochii la ceas sau comunicând telegrafic ultimele noutăți la ordinea zilei. Și aproape nu e unul care să ne ocolească. „Tot respectul, maestre"... „Veniți la înregistrare, nu?!... „ați fost formidabil aseară!"... „Când aveți timp, aș vrea să vă cer un sfat"... „Ați citit piesa mea?"...

- Sunteți un personaj teribil de cunoscut...

- Eh, de peste patruzeci de ani în casa asta...

- Nu e cam prea multă agitație?

- Dacă e și multă viață!... Important e să observi și să te amesteci.

- Așa ați făcut și cu muzica?

https://biblioteca-digitala.ro

*** Tribulațiile unui băiat cuminte**

- Oarecum... Eram copil și pe vremea aceea mama cânta arii din opere (avea o foarte bună voce de soprană), iar tata și cu mine o ascultam vrăjiți. O plăcere care înviora viața de familie... îi dădea un farmec aparte. Într-o bună zi – aveam șapte ani – am trecut s-o acompaniez pe mama la pian. Mai întâi după ureche, pe urmă după note...

- Vă șoptea... cumva... vreo voce lăuntrică... despre dăruirea pentru totdeauna muzicii?

- Nici pomeneală! Muzica era un fel de joc amuzant, agreabil, care îmi umplea timpul liber.

- Înțeleg... și mi se pare că nu era rău. Ce credeți: astăzi familia mai are un cuvânt de spus în privința aceasta?

- Dar de ce ar trebui să tacă?! Adevărat că foarte puțini părinți își mai petrec timpul liber făcând muzică. Vezi dumneata (nu cred că-ți spun o noutate), profesiunea fiecăruia – din ce în ce mai complexă – obligă la adâncirea unei specialități. Un medic – să zicem – sau o economistă, citesc și acasă reviste ori cărți din domeniile lor de activitate. Producători de muzică, va să zică, nu prea mai pot să fie...

- Tocmai. Și parcă de aici începe încurcătura...

- Să vedem, să vedem. Uite, în case au apărut aparatul de radio, televizorul, pick-up-ul; pe ici pe colo și magnetofonul, casetofonul... Muzica, așadar, nu lipsește. (unde mai pui că se transmit și concerte de inițiere, educative...) Depinde, însă, de cine răsucește butonul! Mozart nu se ascunde, așa, în orice copil; dar destui copii pot învăța să iubească muzica. Este?

- Rezon, maestre. Iar dumneavoastră – observ – ați fi putut rămâne model de amator de muzică, nu? Totuși, v-ați înscris la Conservator!

- Pesemne că joaca mă prinsese tare de tot; dar se arăta mai serioasă decât mi-aș fi putut închipui! Matematică-chimie-botanică la Liceul Național, pian la Conservator... Greu, foarte, greu. Când să exersezi cum trebuie la pian? „Meșterul", văzând că n-o scoate la capăt cu mine, mă „pasează" la clasa de fagot (pe acolo nu prea se înghesuiau ciracii). Termin eu anul întâi și în toamna următoare, ce crezi? „Ia-ți locul în orchestră – îmi poruncește Ciolan. Cu fagot cu tot." Ei, cum să te pui cu dânsul?!

*** Mică romanță pentru „dulce târg"**

- Din câte am auzit, era oarecum bizar: temperamental până la izbucniri de ciclon – reflexiv până la o gândire de extrem rigorism; respectat până aproape de teamă și admirat până la venerație...

- Mare artist, ce să-l mai măsurăm cu vorbele. Și un animator de viață muzicală, dăruindu-se cu o înflăcărare și o îndărătnicie cum rar se întâlnesc. Țin minte că din inițiativa lui se formase Orchestra Conservatorului. Cot la cot, profesorii și cei mai buni studenți. Făceam repetiții pe unde apucam: în sala uzinei Teatrului Național... într-o sală mică din curtea bisericii armenești... Condiții precare, ce să mai vorbim. Dar făceam muzică cu pasiune și chiar cu un fel de abnegație. Iar concertele – dirijate de Antonin Ciolan de cele mai multe ori, dar și

https://biblioteca-digitala.ro

E. Elenescu şi H. Szeryng

de George Enescu în câteva rânduri – erau adevărate sărbători; mai ales pentru noi, cei din orchestră.

- Mă întreb, însă, cum de v-aţi încumetat să-l înfruntaţi pe Ciolan... apucând bagheta...

- D-apoi tocmai maestrul Ciolan m-a pus să dirijez! Închipuieşte-ţi: la nouăsprezece ani, *Missa Solemnis* de Beethoven! Ce-a fost pe capul meu, nici nu-ţi mai povestesc. Dar el, Ciolan, mi-a dat imbold.

- Bun, pentru momentul psihologic. Dar destul, pentru o carieră?

- M-a îndatorat pentru totdeauna. Adevărat că nu era un teoretician cu peroraţii savante; nu avea nici morgă academică, nici pedanterie de dascăl omniscient. Avea dânsul un fel de aforism: „Omul – zicea – se formează în procesul practic al acţiunii nemijlocite. Artistul, şi mai şi!" Îl respecta cu sfinţenie şi nu ostenea să-i pună pe studenţi la lucru practic. Adică să execute o lucrare, nu să facă exegeze verbale despre cum ar putea fi ea interpretată pentru „proiectarea ideaticii care... structurată în... transgresând elevaţia prin..." etc. etc.

- Nostimă, ironia, şi parcă nu chiar anacronică. Dar... Mă tem de portiţa deschisă practicismului. Dacă se vrea panaş?

- Nu era Ciolan omul care să se gândească la asta. De la el am învăţat cum **să auzi** orchestra; ceea ce e extrem de important ca s-o poţi controla şi ghida efectiv de la pupitru. Tot el m-a învăţat ce înseamnă lectura la prima vedere a unei partituri. E decisivă pentru dirijor; dar să nu-i robească talentul.

- Venind, însă, în Bucureşti, v-a robit... fagotul!

*** Rigla şi meandrele**

- Da... în Orchestra Radio. Cel puţin şase sute de concerte; acolo, pe scaunul meu. Ideal loc să observi şi să studiezi atâţia dirijori! Am avut, e drept, şi norocul să atrag atenţia lui Perlea şi Rogalski, care m-au încurajat mult să evoluez spre dirijat.

- Nu aveţi remuşcări pentru excesul de fidelitate faţă de scaunul de instrumentist?

- Exces?! Nu găsesc cuvinte să spun de cât folos mi-a fost experienţa de instrumentist. Să trăieşti ani în şir în intimitatea orchestrei, să-i auzi foarte de aproape pe oboist sau pe cornist (timpanistul, de...)... asta nu se uită când urci pe podiumul dirijoral. Simţindu-l pe instrumentist, ştii şi mai bine ce să-i ceri, sugerându-i până şi nuanţe de intonaţie.

https://biblioteca-digitala.ro

- Credeți că orice dirijor ar trebui să treacă prin școala aceasta?

- Nu mă pronunț categoric. Istoria baghetei e ilustrată de mari personalități care au țâșnit din orchestră; dar și de nume sonore, afirmate după studii exclusiv în modernele clase de dirijat ale conservatoarelor. Un lucru, însă, nu trebuie uitat: ca artist, **dirijorul se formează toată viața.** Altfel, îl paște plafonarea. Eu sunt pentru aventura explorării continue. Cred că trebuie să fii sincron cu creația viabilă a timpului tău. Evident că pentru asta trebuie să cunoști bine și compoziția: ca să nu te înșeli asupra valorii reale a unei lucrări. În special când ai de-a face cu contemporanii.

- Sunteți reputat ca sprijinitor al noutății; chiar și când succesul e ipotetic. Ați dirijat și în concerte publice și ați și imprimat multe creații în primă audiție. Ce probleme aveți cu ele?

*** Câteva repere în „terra incognita"**

- Cea dintâi e corectura din știmele instrumentiștilor. Aparent, simplă treabă de meseriaș. Dar dacă nu ești atent la „mărunțișurile" acestea, poți ucide cu sânge rece o piesă bună. Apoi, trebuie să te identifici cu creatorul; cam greu, dacă nu ești măcar un picuț de compozitor și orchestrator.

- Vă consultați, însă, foarte mult, cu compozitorul...

- E adevărat, și de cele mai multe ori n-a trebuit mult ca să ajungem la consens. M-am înțeles de minune cu Mihail Andricu, cu Zeno Vancea, cu Cuclin... Se mai întâmplă, însă, să întâlnești creatori cu idei uneori ciudate – ca să folosesc un eufemism – despre cum s-ar cuveni să sune muzica lor. Nu au simțul dinamic al desfășurării piesei; trec cu ușurință peste importanța ritmului, nuanțelor, acurateței... Atunci, fac și diplomație pentru găsirea unui „modus vivendi". În serviciul creației, se-nțelege, căreia trebuie să-i dai maximum de șanse spre a trece rampa.

- Dar când aveți de-a face cu creații contemporane „de ultimă oră"? Descifrarea limbajului oarecum specios și a semnificațiilor lui...

- Drept e că mai întâi ai de dezlegat legendele din capul partiturii. Dar puțin rebusism nu strică. Cât privește nuanțele, culoarea interpretării – fără enigme. Mai dificil e să explici orchestrei cum să execute notațiile din partitură. Ai nevoie de mult calm și tot atâta tact ca să-i faci pe instrumentiști să accepte întrebuințări adesea curioase ale instrumentelor lor.

- Reticențe îndreptățite? Sau inaderențe la noutate?

- Eu cred că instrumentele trebuie să-și păstreze rolul și funcționalitatea lor, așa cum le știm demult. Respectând logica însăși a construcției lor. Sunt convins că încă se poate face cu ele muzică modernă bună. Stăruind, desigur, să scoatem din ele absolut tot ce pot da ca efect logic. Dar nu să facem din vioară... instrument de percuție; nici să sofisticăm timpanele într-un sextet. (Nu sunt perceptibile diferențele dintre ele.). De altfel, pare-mi-se că tendința aceasta de a „demitiza" – chipurile – instrumentele clasice e pe cale de dispariție.

https://biblioteca-digitala.ro

- Cum vă explicați, totuși, caracterul foarte adesea șocant al creației de azi? Oricum, în contextul transformărilor vertiginoase din lume, era de așteptat ca nici muzica să nu rămână pe loc...

- Așa este, de bună seamă. În toată istoria muzicii universale găsești destule momente când a existat o irezistibilă nevoie de primenire. Și asta a împins muzica înainte. Dar după cel de-al doilea război mondial am impresia că s-a manifestat – într-o febră aproape delirantă – fenomenul căutării noutății cu orice preț. Nu numai în muzică; și în pictură, și în literatură... Or, în cursa aceasta s-au strecurat și mulți netalentați, alergând – în „extazul" snobilor – după „găselnițe" care de care mai epatante. O explozie de originalitate, adevărat; dar cu multe, multe erori. Timpul o să cearnă, și dacă din tot ce s-a scris vor rămâne în patrimoniul durabil al muzicii două procente – e bine. Publicul chiar devansează (poate prea categoric); în Anglia, de pildă, îl caută cu fervoare pe Ceaikovski...

- Poate doar o modă a redescoperirilor, ca atâtea altele...

- N-aș crede. Oare așa, din simplă întâmplare, Karajan, Böhm sau Maazel – care știu **ce** și **de ce** fac ceva – au revenit la clasici, mergând încoace numai până la Schönberg? Bănuiesc că publicul s-a săturat de noutățile stridente, cu ostentație agresivă. Nu atât pentru că i s-au servit prea multe, ci mai ales fiindcă – ascultându-le – nu a simțit nici plăcere, nici deliciu cerebral.

- Dacă situația se prezintă într-adevăr așa, publicul cam dă de gândit. Cum să-l păstrezi? Și cum să-l lărgești continuu? E o chestiune, cred, vitală pentru destinul însuși al muzicii. Or, aici l-aș vedea foarte implicat și pe dirijor. Dumneavoastră ce părere aveți?

- Ai atins un punct foarte delicat. Sigur că în virtuozitatea baghetei, hotărâtoare sunt talentul, competența, cultura dirijorului. Așa a fost și o să fie. Dar dacă suntem de acord – și **suntem** – că el are misiunea și de a insufla cât mai multor oameni dragostea pentru muzică, atunci îi mai trebuie ceva: un înalt grad de responsabilitate.

- Suspectați că ar fi posibil să lipsească în vreun concert?

- Ar fi exagerat. Responsabilitatea aceea la care mă gândesc eu, însă, trebuie să se declanșeze mult mai devreme decât la începutul concertului. Chiar și înaintea primei repetiții: când dirijorul își stabilește programul. (Firește, operația aceasta n-o face singur, dar cuvântul lui cântărește greu în balanța deciziei.) Să fie piese atractive? Da; dar riști să frizezi facilitatea. Lucrări profunde, demult consacrate? Mă rog; dar te pândește repetarea. O primă audiție, poate, cu un limbaj mai aparte? Ar fi ceva; dar dacă inaccesibilitatea...

- Cam multe dileme...

- Nu fără ieșire, fii pe pace. E o chestiune de finețe și justețe a dozajului. Ca să mergi în întâmpinarea publicului, dar și la braț cu noutatea realmente valoroasă. Căci... Să adâncim puțin. Publicul cuprinde și neofiți (pe care trebuie să-i câștigi), și începători (pe care să-i crești cu grijă), și avansați (pe care să-i cultivi cu subtilitate). Nu e simplă, dozarea aceasta; dar merită efortul.

- Sunteți optimist în ceea ce privește aplicarea ei practică?

- La întrebare, tot o întrebare: ai remarcat – de la o vreme încoace – un aflux al tinerilor în sălile de concert? Bun, s-a remarcat. Ei bine, de unde? Asta se

https://biblioteca-digitala.ro

trage și din emisiunile educative ale Radioteleviziunii, și din concertele educative ale Filarmonicii „George Enescu"; și din înmulțirea Liceelor de Muzică. Deci: responsabilitatea dirijorului trebuie să fie permanentă, în exercițiu practic sistematic. Nu dirijezi o noutate muzicală viabilă doar ca să promovezi un creator dotat... sau ca să mai înscrii în palmares o primă audiție; ci și conștient că formezi spiritualitatea publicului. Atenție, prin urmare, la alcătuirea programelor...

- Și în atenția tuturor factorilor implicați, nu? La urma urmelor, dirijorul – totuși – nu e decât o voce. De rezonanță, de acord cu dumneavoastră. Dar... Apropo de vocea asta. De ce credeți că – în secolul nostru – a devenit atât de puternică?

*** Cifruri dintr-un cod**

- Greu de dat un răspuns exhaustiv. (Chiar dacă sunt dispus la „deconspirarea" unor secrete!) Să-l lăsăm istoricilor. Cert e că astăzi e de neconceput ca o operă muzicală să fie cu adevărat pusă în valoare fără un dirijor. Aș zice – fără să mă tem de exagerare – că el trebuie s-o cunoască chiar mai bine decât compozitorul însuși.

- Dar numai cu cunoașterea... Poate fi un magnific muzicolog!

- Știu. Mă gândeam, însă, la cunoașterea aprofundată a fiecărui detaliu, pe care o dovedea Perlea. De aceea își îngăduia să dirijeze fără partitură. Într-atât îi pătrunsese esența încât în concert nu mai gândea pur și simplu măsurile, ci interpretarea.

- Dumneavoastră nu renunțați la partitură...

- Ca să fiu mai sigur că nu fac vreo greșeală. Cred că cea mai eficientă execuție se realizează atunci când – cunoscând partitura pe dinafară – o ții deschisă și pe pupitru. Așa cum făcea Enescu, cum face și astăzi Böhm...

- Totuși, asta nu stânjenește gestica?

- Depinde. Gesturile dirijorului se adresează orchestrei, nu publicului.

- Ar fi interesant de știut ce face un dirijor și în studioul de înregistrări. Când se cântă fără public. Sunteți un as în materie; așa că...

*** Decibelii lui Damocles**

- Ei, da; dar asta se plătește din greu. Să mă explic. În concertul cu public controlezi orchestra mai mult ca să asiguri linia de interpretare, crearea atmosferei. La înregistrare primează respectarea strictă a partiturii; în tot ce are ea „pe dinăuntru" – ca să spun așa. În sală mai poți găsi motivări ori scuze pentru o abatere (chiar și neobservată de public), în studio, așa ceva nu există!

- Cu alte cuvinte, dacă aplauzele nu sunt... în schimb nu e lipsă de riscuri.

- Tocmai. Așa că în timpul înregistrării n-ai nici o satisfacție. Ia gândește-te dumneata: înregistrarea unei simfonii – la perfecțiunea cerută de audițiile radio sau de disc – ia timp cât pentru cinci concerte publice!

https://biblioteca-digitala.ro

- Ce dificultăți atât de mari stau în cale?

- De ordin muzical pur, tehnic. Reflectați: nu e permis să nu se audă cea mai fină notație din partitură. De ce? Pentru că – fiind o execuție **de laborator** – ea trebuie să fie impecabilă pentru cel mai rafinat ascultător. Și pentru asta credeți că e ușor să menții aceeași exigență și concentrare pe toată durata execuției? Când reiei de nu știu câte ori un pasaj? Sau: e o bagatelă să asculți toate variantele înregistrate și s-o alegi pe cea mai bună? Căci aici ești unic controlor al execuției; public nu există, ca să evaluezi reușita după volumul și intensitatea aplauzelor.

- Există, totuși, un aliat: inginerul de sunet. Unii insinuează chiar că ar aspira către un rol exagerat...

- Mă rog... păreri. Rezistă, însă, în fața faptelor? Să vedem. În înregistrare, contribuția lui nu trece peste cincisprezece la sută; restul – dirijorul (cu repetările, comparările variantelor, semnalarea buclelor bune etc. etc.). La fonotecare (obligatoriu cu asentimentul dirijorului), adevărat că partea inginerului în reușita finală ajunge la nouăzeci și cinci de procente...

- Bine, maestre, am priceput faptele. Dar dacă în studio travaliul dirijorului e așa de epuizant, de ce dumneavoastră perseverați de atâta vreme?

- Pentru că – de ce-aș ascunde? – există și satisfacții mari. Ai înregistrat lucrarea pe fragmente; dintre ele, ai selectat pe cele considerate optime; ai reascultat optimele (tot pe fragmente). În sfârșit, după fonotecare asculți piesa **da capo al fine**. Ei bine, momentul ăsta răscumpără tot calvarul: simți că parcă ai fi avut în mână cea mai bună orchestră! Și rămâne pentru multă vreme în fonotecă (dacă e **de aur**, e și mai grozav) sau pe disc.

- Atunci, de ce sunt și dirijori care evită înregistrările?

- Poate că pe unii îi sperie uzura procesului tehnic... Poate că alții nu se acomodează cu exigența execuției de minim detaliu... În Franța, de pildă, din cel puțin treizeci de buni dirijori, doar vreo zece fac înregistrări; iar dintre aceștia, doar cel mult cinci fac înregistrări perfecte. Sergiu Celibidache refuză, argumentând că înregistrarea l-ar împinge pe dirijor către automatizare. O fi având și el dreptate, cine știe? Când exacerbezi atenția ca să obții maxima corectitudine tehnică, ar fi posibil ca interpretarea să tindă a se estompa... Deși Toscanini și Scherchen, Mitropoulos, Karajan, Cluytens, Böhm, Ormandy au făcut și imprimări celebre... rămânând la fel de mari în concertele publice...

*** Un fel de „Adio, arme"?**

„Asul" se uită la ceas, apoi mă privește cam pieziș. Mă prefac a nu băga de seamă. Dumnealui e de acord că nu degeaba se vorbește frumos despre suplețea Orchestrei Simfonice a Radioteleviziunii. Dar să nu creadă cineva să asta pică din cer. („E o calitate dobândită prin extrem de multă muncă sub presiunea acută a timpului.") Știe, însă, bine că, dacă trecerea rapidă de la concertul public la înregistrare ***solicită****, tot ea și dezvoltă disponibilitatea orchestrei, în care concertmaestrul joacă un rol „de mâna-ntâi". Cam cum întrezărește viitorul orchestrei? Nu tocmai roz. Cu atâta tehnicizare în lumea artelor, se*

https://biblioteca-digitala.ro

experimentează până și un instrument „universal" care să înlocuiască orchestra simfonică. („O orgă colosală, manevrată de două persoane, care cică ar suna ca o orchestră.") Nu crede, totuși, că orchestrele vor dispărea. Vor fi, însă, mult mai grele sarcinile muzicanților. Ca să se apere de „orga colos"?! Nu, ci ca să poată rămâne mai departe în grațiile publicului, care devine teribil de exigent. („Melomanii au și început să prefere a asculta acasă interpretări muzicale perfecte pe discuri video.") Iar Televiziunea – cu concertele la domiciliu – dezvoltă de timpuriu această exigență. Concluzia? Cam dură. („Muzicienii și orchestrele mediocre vor cădea; cele bune, ori se vor perfecționa până la desăvârșire, ori vor rămâne să facă muzică doar pentru plăcerea lor, fără public.") Da, viitorul...

- Ce faceți, Maestre?! Peste cinci minute începe înregistrarea! Și dumneavoastră...

- Îl vezi? Concertmaestrul; omul „de mâna-ntâi"... Acum, poftim: mă și tiranizează... Îndată, îndată, maestre...

- Și cu compoziția ce mai faceți?

- Deocamdată am abandonat-o. Dar n-am renunțat la ideea de a scrie. Când? Mai încolo... Cândva... Când ai în cap atâtea creații ale altora, greu să garantezi că propria creație e originală. Și decât să fabrici ceva care să semene cu altceva... Regret, dar aleatorismul, de pildă... nu e de mine. Oi fi demodat?

N-are când să-și mai dea răspuns. L-a și luat de braț pe concertmaestru. („Ai pregătit tot?... Bun. Și corecturile acelea?... Așa, așa... Vedem noi.") Și a dispărut în spatele ușilor capitonate, de unde nu răzbate nimic. Mai încolo, într-o noapte, în casa mea și a dumitale, din difuzorul aparatului de radio, crainicul o să facă lumină scăzută pentru gândurile noastre cele din lăuntru: „Și acum, ascultați... în interpretarea Orchestrei Simfonice a Radioteleviziunii Române; dirijează Emanuel Elenescu."

(aprilie 1975)

18 iunie 2003. Din modesta sa garsonieră din strada Popa Tatu, era urnit pe ultimul său drum. Abia trecuseră trei luni de când păsise pragul celor 92 de ani ai vieții, închinată muzicii slujite cu talent, trudă, îndrăzneli novatoare, abnegație și neclintit devotament.

Îl vizitasem, într-o neuitată dimineață, în locuința tixită de cărți, partituri muzicale și fotografii lipite pe pereți. Am tăifăsuit, reamintindu-ne evenimente la care amândoi luasem parte, nostalgii ieșene; verva mea pălind oarecum în dialogul presărat cu glume-anecdote-bancuri-epigrame guvernate de un umor spiritual a la George Topârceanu – Păstorel Teodoreanu – Colas Breugnon. La plecare îmi dăruise cartea lui (*Mărturisirile unui senior al baghetei*), cu dedicație caligrafiată pe pagina de gardă...

20 iunie 2003. Cimitirul Bellu Catolic. La umbra copacului stufos, pe platformă de ciment – catafalcul împresurat de coroane-jerbe-buchete de flori învesmântând trupul uscat și secătuit de boală întins în sicriu. Împrejur – îndurerată adunare de muzicieni-muzicologi-melomani-prieteni și cunoscuți cu

https://biblioteca-digitala.ro

chipurile podidite de tristețe. Litania tărăgănată a clericilor... panegirice cu vorbe învelite în doliu... fanfara militară intonând marșul funebru... ostașii din gardă purtând pe umeri povara către locul de veci; cea din urmă psalmodiere peste capacul definitiv obroc... trei salve bufnesc a nimicnicie, sub crucea simplă de lemn cu inscripție: **Emanuel Elenescu 1911-2003**. Ora 14,05: puzderie de corole deasupra moviliței de pământ... „Adio" murmurat de martorii ce se risipesc către ieșire. Ora 19,15 – Studioul de concerte "Mihail Jora" al Radiodifuziunii. Sala – arhiplină; pe scenă – Orchestra Națională în plen. Panegiric emoționat rostit la rampă... Aici, unde – la împlinirea a 90 de ani ai vieții, Elenescu fusese sărbătorit și orchestra împreună cu ascultătorii cântase în cor „Mulți ani, trăiască!" – dirijorul-oaspete Vakhtang Jordania, soliștii (Roxana Briban, Aura Twarowska, Marius Budoiu, Sorin Coliban) și corul lui Dan Mihai Goia izbucnesc în torentul sonor al *Missei da Requiem*. Știu: Giuseppe Verdi l-a scris în memoria lui Alessandro Manzoni. În seara aceasta, **in memoriam**, se potrivește și memorabilului Emanuel Elenescu, Om între oameni pentru eternitate.

Augustin SANDU

O lacrimă grea pentru Radu Gheciu

„Omul nu este decât o trestie, cea mai plăpândă natură; dar este o trestie gânditoare" – ne spune Blaise Pascal în ale sale *Pensées* concepute să alcătuiască o *Apologie de la religion chrétienne*. „Nu trebuie ca universul întreg să se înarmeze pentru a-l zdrobi; un abur, o picătură de apă ajung ca să-l omoare", continuă savantul și filozoful creștin: „Dar dacă universul l-ar zdrobi, omul ar fi încă și mai nobil, decât ceea ce îl ucide, pentru că el știe că moare, iar despre avantajul pe care universul îl are asupra lui, universul nu știe nimic".

Am avut odată mai mult revelația acestui tainic și totodată înălțător adevăr despre om când am aflat că Radu Gheciu s-a săvârșit din viață în plină putere de creație, când atingea summum de cunoștințe și de experiență în scrierile sale dedicate muzicii și muzicienilor, când stilul rostirii sale scrise sau vorbite se desăvârșise, când spiritul său elevat și dăruirea pentru cauza culturii contrasta în mod singular cu modestia, cu calda apropiere de semenii săi, de la maeștri și colegi până la cercurile largi de iubitori ai artei sunetelor.

Septuagenar la 12 martie 2002, fapt ce contrazicea total tinerețea constantă pe care o purta pe chip și în suflet, a refuzat categoric să fie sărbătorit la Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor, cum se obișnuiește ca un prilej de exprimare a afecțiunii și prețuirii de care se bucură orice autentic creator, sub cuvânt – spunea el – că mai are de adăugat câte ceva la împlinirile sale profesionale. Lucram împreună în Biroul Secției de Critică și Muzicologie, unde fuseseră salutate unanim asemenea noi împliniri ale sale – cum este monografia *Mozart* în viziune contemporană, un Mozart a cărui identificare cu frumosul absolut fusese relevată de Radu Gheciu în monografia cu același titlu publicată în 1970.

https://biblioteca-digitala.ro

Muzicologul de elită de care ne-am despărțit acum fizic trăiește deasemeni și va trăi după noi prin virtuțile sale de intelectual de larg orizont, de analist subtil și de profundă sensibilitate umană și artistică, în studii precum *Aspecte ale creației lui Theodor Rogalski* („Muzica", 3/1957), *Centenar Debussy* (idem, 9/1962), *Rolul instituției muzicale în propagarea muzicii* (Institutul de Istoria Artei „George Oprescu", 1977) și în monografii ca: *Manuel De Falla* (1964); *Mit și epopee. Aspecte ale creației compozitorului Gheorghe Dumitrescu*; *Melpomene, Erato, Euterpe sau Cum s-a născut opera din tragedie* (1990). Radu Gheciu a păstrat în inimă și în gând până în ultima clipă a existenței sale determinarea de a evoca într-o carte viața și arta în plină și glorioasă afirmare a pianistului și compozitorului Valentin Gheorghiu.

Participarea de o ținută impecabilă a lui Radu Gheciu la mișcarea artistică românească și de peste hotare constituie un fapt cu care muzicienii și iubitorii de frumos s-au obișnuit atât de mult încât oprirea fulgerătoare a ritmului inimii sale ne-a adus tuturor o imensă durere în suflet și grele lacrimi în ochi.

Instruit la disciplinele muzicale de tatăl său – eminentul compozitor Diamandi Gheciu, unul dintre maeștrii cântecului vocal românesc – și licențiat al Facultății de Limbă și Literatură Română din București. Radu Gheciu a adus o contribuție de excepție ca muzicolog în cadrul unor instituții precum Radiodifuziunea și Televiziunea Română, Filarmonica „George Enescu", Opera Națională din București, Agenția de impresariat artistic și – așa cum am menționat – ca membru în Biroul Secției de Critică și Muzicologie din Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor. A realizat scenarii radiofonice și pentru spectacole de sunet și lumină, a colaborat la numeroase publicații de interes cultural, a susținut conferințe publice, a activat în jurii ale unor prestigioase concursuri naționale și internaționale. Este distins cu Premiul Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor pe anul 1990.

În ascensiunea sa pe treptele vieții și ale activității profesionale a avut ca devotat și fericit partener pe soția sa, Marilena Gheciu (deasemeni de o aleasă spiritualitate și vocație de promotoare a valorilor culturii), căreia, în ceasul de grea încercare, îi exprim – din partea Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România – cea mai profundă compasiunea și încredințarea că numele lui Radu Gheciu, înscris de decenii în cartea muzicii românești, va dăinui în memoria posterității.

Vasile TOMESCU

https://biblioteca-digitala.ro

OPINII

Nicolae BRÎNDUŞ

Muzicalitate globală

Câteva reflecţii s-ar putea înfiripa în jurul unui articol semnat de C. D. Georgescu în revista „Muzica" Nr. 2 / 2003 (pg. 153-154).

Un binecunoscut şi apreciat compozitor **român** (A. S. – să-l numim cu iniţiale) se auto-declară **internaţional,** adică (citãm) „poate nu atât ancorat în muzica românească cât în cea a lumii" (...). Globalizat „avant la lettre" – dacă ne-am putea exprima astfel. Mai deunăzi tot d-sa se auto-declara şi „exterminator de dictatori" prin muzica sa, „avant la Révolution" de astă dată... Păcat că nu a "luptat" şi prin Africa sau America latină...

Mi s-a pus recent, la un simpozion internaţional pe probleme de teatru muzical, o întrebare – pe care atunci am considerat-o stupidă: „**Ce este un compozitor român?**" – la care, cu o stupiditate pe măsură aş fi răspuns (dacă îmi aduc bine aminte): „Un compozitor român este unul născut şi crescut în România" (cu toate cele implicate în educaţie, formare, cultură etc. – adaug eu acum şi nu ştiu dacă toate acestea mi-au venit în minte pe loc să le zic şi atunci – la München, în decembrie 2001). Le-am mai pomenit şi nemţilor şi celorlalţi invitaţi (care unii cred că nici nu aveau prea clar în minte locul României pe undeva în lume) că din tradiţiile muzicii româneşti de azi mai fac parte atât folclorul zonal cât şi practica modală cultă de origine bizantină. Şi altele.

Dar hai să trecem la chestia cu „internaţionalul". Îmi vine în minte un articol scris cândva de Nae Ionescu, în care acesta, referindu-se la sintagme ades vehiculate în presa vremii, punea problema: Ce înseamnă a fi **român** şi ce este un **bun român**? Comuniştii i-au apreciat numai pe cei **buni români**, alţii fiind declaraţi sau trădători, sau renegaţi, sau „ploconiţi" (ce termen drag culturnicilor de epocă!) influenţelor ideologice burgheze, retrograde, decadente etc. **Bunii** români, şi din punctul de vedere al lui Nae Ionescu, ca şi din cel al ideologiei comuniste, ar fi fost numai cei **angajaţi** într-o mişcare şi o doctrină politică. Ce nu au reuşit să facă nici unii, nici alţii este să-i priveze de calitatea de **român** nici pe cei **buni** (adică înregimentaţi) şi nici pe cei **răi** (independenţi). Dar cum se prezintă astăzi problema, după Revoluţia anti-comunistă? Eu cred că **normal**. Câte bordeie, atâtea obicee: mai la stânga, mai la dreapta, mai deloc.

În legătură cu poziţia d-lui A. S. în context, auto-formularea din revista „Muzica" nr 2 / 2003 mi se pare oricum nedreaptă, suferind de un snobism fie de Mannheim, fie de Valea Prahovei, fie de amândouă deodată. Iar ceea ce afirmă este fals: nu interesează de fapt pe nimeni unde îşi aruncă unul şi altul „ancorele" în cursul vieţii şi activităţii productive. Interesează poate **ce este** unul şi altul şi de unde vine. Iar nimeni dintre compozitorii **români** de luat în seamă azi, după zecile de ani de activitate ale fiecăruia, nu s-a ancorat în „muzica românească" (iarăşi un termen vag, nedigerat: ce este **muzica românească** la care dl. A. S. face apel? Care?) ci prin constituentele ei **date** în **muzica contemporană** a epocii în care a

https://biblioteca-digitala.ro

trăit, în deplină sincronizare cu ceea ce practica muzicală a produs pe Mapamond. Dl. A. S. își asumă prezumțios plasarea în context "global" (versus zonal, poate); oricum, nu e nici cel dintâi și nici cel de pe urmă care a muncit aici și aiurea astfel. Dar nu **toți** au avut, aș zice, îndrăzneala (dacă nu mai rău) să se dezică cu superbie de cultura (generală și) muzicală a locului în care au trăit și în care s-au format mai bine de o jumătate de secol. Ducă-se în lume cu tot ceea ce a agonisit (tot de la lume), inclusiv cu Premiul Herder: l-a obținut ca „internațional" sau ca (bun sau rău) român? „Globalitatea" d-lui A. S. îmi sună destul de fals și lipsită de onestitate. De fapt, tipic (rău!) românească...

Cealaltă secvență a articolului d-lui C. D. Georgescu tratează o temă importantă și de real interes: **muzicalitatea**. Citățm (pg. 153): „mai ales a interpretului dar și a compozitorului". Să vedem cam cum devine cazul. Unii s-ar putea întreba dacă este un dat „natural" sau „cultural". Că este un dat, un **dar**, să zicem, este fără doar și poate. Problema, câte unii și-ar pune-o întrucât acest **dar** (considerat înnăscut) poate fi dezvoltat sau anihilat (pervertit) prin cultură (educație). Chestia este că **nu se poate**! Este însăși ființa omului care rezistă, chiar otrăvită fiind, drogată cu tot felul de fantasme (citește, proiecte compoziționale) și transformă orice absurditate în **viață**. Ar fi de dorit să se afle până la ce limită de **proiect** – unde se pune la bătaie tot ceea ce în teorie ar putea avea impact în **sunet** (și tăcere) – comunicarea **muzicală** este în dreptul său legitim. Sau întrucât rigori teoretice ce stau la baza unui proiect compozițional nu distrug cu obstinație (diabolică) **firescul**.

O grămadă de termeni cu toate conotațiile posibile. Poate mai puțin cele din paginile citate ale revistei „Muzica".

Mulți din cei care speculează asupra unei așa-zise dichotomii **Natură-Cultură** speră că dețin adevărul cel adevărat. Dar ce altceva este **Natura** decât o reacție **culturală** a spiritului uman față de ceea ce ne înconjoară? Natura **ne** este tot Cultură și o percepem, „vedem", simțim, prin aceeași **prismă culturală**, reacție imediată și mediată a lumii în care ne aflăm și ne mișcăm.

Muzicalitatea ar putea fi considerată un dar **primar**, o zonă profundă, virtuală, în care se plasează și se desfășoară orice dat sonor din lumea perceptibilă. O structură profundă, poate, de maximă adâncime și potențialitate a comunicării prin **sunet**.

Așadar, pornind de la acest dat primar (înnăscut, după cum poet devine doar cel **născut** poet) vom vedea cât de „internaționali" sau nu suntem în ceea ce propunem să se întâmple cu opera noastră muzicală.

Ce este „muzicalitatea compozitorului"? O falsă dichotomie (în ceea ce privește actul „comunicării" muzicale, al „rostirii" – ca să zic așa) provenită din analiza **spațiului** sonor, ultradisociat în parametri indefinit compozabili, aceștia la un loc existând în fenomenul percepției și al producției muzicale global, în stare latentă, permanent, nediferențiat dar omniprezent. **Nemuzical** nu există decât în lipsa **talentului,** un așa-zis compozitor sau interpret. Există totuși „gradații", de unde și diferențele de impact asupra comunității culturale ale unor creații, interpretări etc. față de altele. Și nu orice arsenal teoretic este decisiv în acest impact (sau valorificare) a unei producții artistice (care uneori propune și monștri, nu atât prin „somnul rațiunii" cât prin hipertrofierea acesteia – vezi multe din lucrările lui Xenakis!) cât **impulsul fundamental** formativ, **muzical**. Muzicalitatea este un apanaj decisiv al **gestului** artistic, o calitate anume a trăirii în actul performanței, pentru care nu oricine este la fel de dotat (dăruit). Dar să nu intrăm în domeniul **interpretului**. Un compozitor este **valabil** când în alcătuirea partiturii

https://biblioteca-digitala.ro

sale **cunoaște** (sau **intuiește** – alt termen plin de conotații!) limitele maxime ale **firescului**, fie el de orice compoziție: de aici toată scara categoriilor estetice (pentru care un dicționar de adjective ne-ar fi de cel mai mare folos). Chestiunea este că în muzică acestea se petrec dincolo de verb, în lumea proprie a acesteia: vezi deci, capacitatea intuitivă, forța scotocitoare și discursivă a preopinentului. Cam pe aici ajungem la ceea ce numim (iarăși!) **originalitate**, forță creatoare și câte altele.

Sondarea limitelor **firescului** nu privește doar unele din categoriile estetice (adjective) ca frumos, înălțător, galant, ironic etc. ci **toate** zonele de expresie incluse într-un act al comunicării (culminând cu **urâtul**, dezgustătorul etc.). Sarcina compozitorului este să le valorifice estetic, să le dea **verosimilitate**, să apară artistic **precum sunt** cf. tuturor normelor asimilate de limbaj (tehnică). Aici și **numai** aici și astfel ne putem pune problema **muzicalității** compozitorului (independent de localizare sau „globalizare"). Dacă există...

În orice caz, și aici sunt ferm, muzicalitatea **nu** se construiește, nu se **face** una **proprie** (!!). O ai sau nu. Ceea ce se face, se face **opera artistică**. Fiecare după cum îl duce capul și **simțul** muzical. Prima valorizare **estetică** a acesteia (vezi și Roman Ingarden) este în sarcina interpretului, a primului său destinatar. Astfel intrăm în alt domeniu, esențial, crucial aș zice, al actului artistic-muzical. De aceea nu pot decât să-l contrazic – la pg. 154 a revistei „Muzica" nr. 3 /2003 pe C. D. Georgescu. Drept care, în cazul în speță nu mă interesează nici „haosul perfect" nici „cele mai detailate organizări sonore", nici „culturile muzicale înalte ale diferitelor continente" (tot globalizare, nu-i așa?), nici „principiile muzicii morfogenetice" sau seriale, modale, stocastice, minimaliste, metastilistice etc. decât ca **informație „culturală"**. Mă interesează **opera de artă** rezultată. Și nu arareori am avut senzația unui **gol** umplut cu futilități (pretențioase, într-adevăr) inacceptabile **muzical**, evident, nu într-o sferă „postromanticoidă", ci în timpul **meu** cultural...

Muzicalitatea este același dat fundamental caracteristic comportamentului interpretativ. Aceasta l-a făcut pe Enescu să afirme că nu există compozitori proști (există, slavă Domnului!) ci interpreți proști (care, de asemenea există). Dar aici este o ciudățenie, tipică actului performativ: muzicalitatea în interpretare se manifestă direct, nemijlocit, după canoane asimilate prin mii de ore de studiu și practică de concert, care duc la o anume stăpânire **firească** a timpului (muzical) calchiat asupra **oricărei** (insist!) alcătuiri sonore – devenită „temă de conversație". În puține cuvinte, așa se prezintă lucrurile și am mai scris despre acestea. M-am referit la bipolaritatea actului performanței muzicale, la relația structură-lectură, la aspectul **arhetipal** al comunicării muzicale – cam pe aici ne apropiem de **darul** muzicalității –, aici la ea acasă, și la capacitatea integratoare a acesteia, valorificatoare a **oricărei** alcătuiri sonore, dătătoare de sens (muzical), viață, **firesc** comunicării operei. Un interpret excepțional poate conferi **oricărei** muzici scrise un sens **viu**, acceptabil, în afara ideologiei cuprinse în text, direct, în timpul **real** prin propriile sale capacități de **lectură**. Dar despre chestiunile intrinseci care se leagă de acest act al performanței, poate cu alt prilej. A se scuti oricum („Mitică") de sintagme ca „eliberare de o muzicalitate sau expresivitate postromantică **standard**" (s.n.) – vai, vai, ce prostie! Muzicalitatea există (sau nu, sau mai mult sau mai puțin) **in nuce** și nu în altceva – stilistic la modă sau nu – sau nu există defel. Apucă-te s-o „construiești"! Dacă o ai (sau nu?) vezi-ți mai bine de **opera artistică**. Restul comentariului e degeaba.

https://biblioteca-digitala.ro

FESTIVALURI

Săptămâna Internațională a Muzicii Noi
Ediția a 13-a

https://biblioteca-digitala.ro

Modelul...

...și oglinda, o sintagmă posibil sinonimă cu "despre Sine și/sau despre Noi", căci cercul se deschide undeva în neant și se închide, într-o anume dimensiune, la noi, cu noi, despre noi esentializându-se în Sine. Cât privește Timpul, observat din aceeași perspectivă, ar putea însemna "un viitor ce nu e altceva decât un trecut oglindit în propriile lui virtualități".

Cercul acesta cu "raze" transcendente a marcat în plan ideatic nu numai traiectoria concertului inaugural al celei de-a XIII-a ediții a SIMN (desfășurate, conform tradiției, la București, între 23-30 mai) – eveniment definitoriu pentru întregul festival –, ci și pe aceea d'a capo al fine a acestuia. Subliniez aspectul în sine deoarece spectacolul – atât de original, de ne-convențional – de închidere a cuprins un ciclu de lieduri intitulat semnificativ, cum altfel decât *Despre Noi*, aparținând compozitorului Adrian Iorgulescu, atât titlul cât și conținutul prezentând realmente valențe emblematice pentru veritabilul **show** final, în ansamblul său, relevându-se prin această opțiune atât de inspirată, **o concepție managerială ingenioasă, cu o unitate de sens incontestabil superioară.**

Continuând jocul speculativ al cărui obiect ludic îl constituie sintagma de început, identific **binecuvantatele rădăcini**, echivalând, într-o interpretare metaforică, cu originile (asumate), principii însemnate asimilate în mod deosebit, precum fixare, devenire, forță, stabilitate, rezistență, temeinicie, permanență, esență, dar și cu atribute "corolare" (decurgând din aspectele de bază) cum sunt autenticitatea, prospețimea, originalitatea, universalitatea.

Concertul de deschidere s-a bucurat de o asemenea neprețuită "susținere", generată de fondul de mare profunzime al muzicii cântate, conduse spre inima publicului prin intermediul unor forme și limbaje artistice de o uimitoare varietate și consistență axiologică.

Patru lucrări simfonice, patru prime audiții absolute, oglindind cât se poate de fidel personalitatea fiecărui autor în parte, au conturat începutul festivalului, relevându-i tematica inventivă, excedând în general convenționalul, lansându-se, îndeosebi, în explorări timbrale inedite, fascinante, surprinzătoare. Concertul a fost, de altfel, prefațat de o succintă alocuțiune, concepută și prezentată cu eleganță și totodată elevație profesională de tandemul director Mihaela Stănculescu-Vosganian și Irinel Anghel, care a invitat publicul să participe la un incitant exercițiu al conversației intelectuale prin intermediul muzicii noi, bucurându-se astfel de toate "deliciile" specifice unor acțiuni și oportunități de felul celor inițiate de cele două distinse muziciene.

Creațiile au fost interpretate cu riguros profesionalism de Orchestra Națională Radio, aflată sub bagheta tânărului dirijor polonez **Szymon Bywalec** – un muzician talentat, cu un spirit pan-european intens cultivat, pe cât de meticulos pe atât de sensibil, oricum deosebit de familiarizat și implicit experimentat în privința muzicii contemporane în general, lucru firesc dacă luăm în considerare faptul că este dirijorul principal al Orchestrei de Muzică

https://biblioteca-digitala.ro

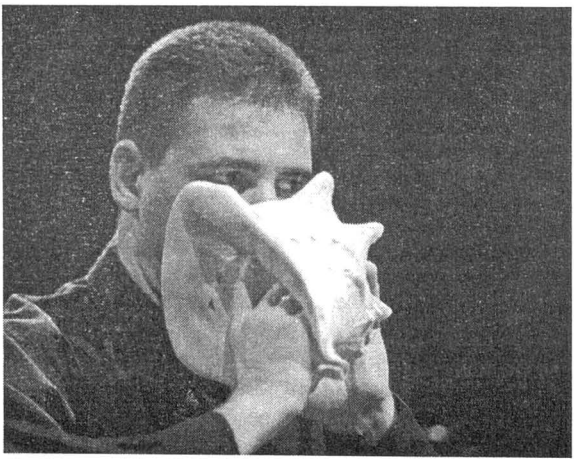
Nouă din Katowice cu care a participat la numeroase festivaluri de muzică contemporană, printre care se numără trei ediții ale "Toamnei varșoviene" (1999, 2000, 2002) și Silesian Days of Contemporany Music. Fără îndoială, Școala poloneză a secolelor XX-XXI și de asemenea festivalul "Toamna varșoviană" și-au câștigat un redutabil renume în întreaga lume, iar cei doi tineri – dirijorul Szymon Bywalec și compozitorul Pawel Mykietyn (autorul primei lucrări din concert) sunt doi dintre cei mai valoroși exponenți ai noii generații ai acestei remarcabile culturi muzicale europene.

The Blood, piesa orchestrală prezentată – repet – în primă audiție absolută, al cărei autor este (după cum am menționat deja) **Pawel Mykietyn** ("talent de prima mână", discipol al lui Kotonski, comparat de critica poloneză cu Penderecki, Gorecki, Szymanski) a fost comandată de Warsaw - Autumn Friends' Foundation și realizată cu sprijinul Ernst von Siemens Musikstiftung.

Contradicțiile din ce în ce mai adânci ale civilizației contemporane, generate, printre altele, și de abisurile create între societatea de consum super-industrializată, super-tehnologizată, super-informatizată și natura umană interioară, spirituală, par insurmontabile. Pe de o parte se află sistemul actual ce pauperizează, dezumanizează, înstrăinează indivizii, reprezentat în lucrare prin zgomote, disonanțe, sonorități agresive, pe de altă parte ființa umană integrând natura, personalizată prin sunete, consonanțe, armonii. Regăsirea, în accepțiunea autorului, se poate realiza în primul rând prin Muzică (sub aspectul ei clasicizant), această artă constituind, în cazul de față, rapelul intuit al modelului, vitala noastră raportare la el... oglinda...

Lucrarea, realizată cu un meșteșug absolut admirabil (impresionează într-adevăr "fluența și perseverența discursului", virtuozitatea tehnică a scriiturii), este o metaforă sonoră de o suculentă expresivitate, concepută dezinvolt în tonuri ironice, cu tente uneori grotești, de o muzicalitate uimitoare, neverosimilă pentru timpul prezent! Si totuși... Modelul... Oglinda...

Labyrinthe II, aparținând compozitoarei **Irinel Anghel** (licențiată și în muzicologie, deținătoare a mai multor premii naționale și internaționale de compoziție precum și a premiului "George Enescu" al Academiei Române) este o lucrare pentru orchestră cu solist ce cântă la șapte instrumente tradiționale exotice: shofare, khaen, acordeon, conch horn tibetan, tromba lontana, gu zheng și boluri zen. **Andrei Kivu** devine astfel tipul de interpret-performer al muzicii noi, ce a reușit prin această realizare să confere insolitul consubstanțial necesar respectivului moment al festivalului. Revenind la autoare, adeseori fermecător de excentrică (în ideea benefică de a elimina ternul, banalul) Irinel Anghel a susținut, mai cu seama prin creația sa, o acțiune de recuperare și implantare în muzica românească a unor constante esențiale, o acțiune de reordonare și de re-europenizare a ei.



Suprarealismul - oniricul - labirintul - prinse într-o "constelație" conceptuală constituie modelul actual de referință al remarcabilei compozitoare. Se detașează din această nouă creație, nevoia sa imperioasă de a se confrunta cu un

https://biblioteca-digitala.ro

model, de a se regăsi în acesta ca virtualitatea sa ideală, prin intermediul căruia să poată verifica cu cât mai mare acuitate capacitatea superioară a propriei sale gândiri muzicale. Iar demostrația obținută prin acest veritabil medium Andrei Kivu (a cărui evoluție din concert dar și din perspectiva ultimilor ani a fost de-a dreptul spectaculoasă) s-a dovedit absolut revelatoare! Cât despre reverberația "muzicii de semnal" rezervată conch horn-ului tibetan, sursa este ancestrală: un fel de chemare a strămbunilor! Uluitor (de sensibil și adânc) spirit este Irinel Anghel!

Mega-Dialogue pentru saxofon, percuție și orchestră de suflători o are ca autoare pe **Mihaela Stănculescu-Vosganian** – posesoare a mai multor premii naționale și internaționale pentru activitatea sa componistică, printre care și premiul "George Enescu" al Academiei Române, membră în diferite organisme profesionale naționale și internaționale, președinta Asociației Române pentru Femei în Artă, fondatoarea grupului de muzică și dans contemporan *Inter-Art*, directoarea fondatoare a stagiunii de artă contemporană FORUM-ART.

Această lucrare a fost o comandă a solistului **Emil Șein**, care a și realizat prima sa audiție absolută. În percepție arhetipală, *Mega-Dialogue*-ul ar fi unul de tip Yin-Yang. Luxurianța orchestrației (ca efect al timbralității instrumentelor de suflat și percuției), degajând o anume savoare senzuală, a fost nuanțată de intervenția solistului la unul sau mai multe saxofoane, fluier și tilincă (surprinzătoare combinație de instrumente soliste, fiecare dintre ele reprezentând un anume ethos). Prin tălmăcirea sa, Emil Șein a stârnit voluptate, definindu-și " rolul", ce poate fi caracterizat în câțiva termeni barbieni extrem de sugestivi: "...n-am mușcat decât din carnea angelică a spiritului..." Erijarea protagonistului într-un "Don Quijote al erosului" subliniază existența acelei spiritualități "care se anulează ca să devină viață". Interpretarea muzicianului nostru a fost fulminantă, iar *Mega-Dialogue*-ul o superbă revanșă a Yin-ului, adică (în termeni biblici) a Evei, sau chiar a autoarei...

Ultima lucrare din concert, prezentată tot în primă audiție absolută, a fost ***PreSimfonia a VI-a***, a maestrului **Octavian Nemescu**. Autorul însuși o consideră o *PreSimfonie* a "începuturilor" sau a "începuto-sfârșitului", o continuare a *NonSimfoniei a V-a* a "sfârșiturilor", astfel încât "debutul *PreSimfoniei a VI-a* preia și în felul acesta, continuă, finalul *NonSimfoniei a V-a* către o altă direcție, într-un alt voiaj acustic, ce are ca țintă pregătirea apariției *Simfoniei a VII-a*."

Concepția maestrului despre simfonie este cea a omului structurilor axiologice, a tipului riguros principial, educat în respectul sacru al acestora. Puritatea sa "obiectivă" este intens susținută de intervenția valorii etice, ce va spori indubitabil orice conținut estetic. Există în această *PreSimfonie* un echilibru semnificativ între aspectele concret-senzoriale, respectiv cele abstracte, ale imaginii artistice, între arhetipurile de fond, imanente și cele structural-formale specifice muzicii. Modelele sunt privite de maestru cu sfială, căci ele sunt în fapt Porți, dincolo de care se deschid mereu alte Porți, după modelul Coloanei Infinitului. Muzica (re)devine inițiere, (re)devine ritual. De asemenea, există încă un aspect, ce învăluie într-o aură inefabilă muzica maestrului, încărcată de atâtea sensuri, și anume idealul dual, sub semnul căruia se desfășoară procesul creator – cel contemplativ interferat cu cel energetic. Un edificiu sonor complex generând o autentică elevație spirituală – aceasta e *PreSimfonia*, ca Poartă deschisă spre paradisul lăuntric! Mulțumim, maestre.

Ce anume a pus în lumină acest concert, acest festival, în afara aspectelor esențiale deja menționate ? Cu siguranță o rafinare a muzicii românești contemporane.

Festivalul SIMN 2003 s-a constituit într-o hartă bine conturată a "geografiei spiritului" mai multor generații de autori contemporani, un compendiu al ideilor, o formă remarcabilă de viață spirituală, cu aură europeană! Un model...

Carmen POPA

https://biblioteca-digitala.ro

Un autentic eveniment artistic

Aula Palatului Cantacuzino a găzduit în după-amiaza zilei de 24 mai două microrecitaluri cu structuri repertoriale și stiluri diferite.

Prima parte, intitulată „American Love Songs", a fost interpretată de Susan McClellan (S.U.A.) - flaut, Șerban Nichifor - violoncel și Liana Alexandra - pian. Acest concert a cuprins lucrări camerale ale pionierilor americani, muzici ce degajă o atmosferă luminoasă, expresivă și foarte cantabilă. Toate au fost dedicate sentimentelor de dragoste față de patrie, față de Dumnezeu, de familie, de umanitate. Interpretarea expresivă a celor trei soliști - Susan McClellan, Șerban Nichifor și Liana Alexandra - a creat o ambianță elevată de pace și liniște sufletească, în contrast cu angoasa avangardei postexpresioniste - și poate prea dură - a mult bătătoritului stil budist, precum și al avangardei germane.

Cel de al doilea recital, susținut de duo-ul olandez Hans de Jong (saxofon) și Paul Hermsen (pian), a cuprins, în primă audiție absolută, *Pastorale* de Liana Alexandra (o lucrare de amplă respirație, deopotrivă elegiacă și dramatică, cu o pregnantă expresivitate), alături de *Invocatio* de Șerban Nichifor (o rafinată melopee cu modulații ancestrale și contemporane), precum și admirabilele opus-uri semnate de Chiel Meijering (*The Pizza Connection*) și Jiendrich Feld (*Sonata*). Saxofonistul Hans de Jong este un prestigios muzician, cu multiple activități interpretative, creatoare, dirijorale și pedagogice. El este de asemenea coordonatorul editurii Casa Nova Record, iar cariera sa internațională este cu totul remarcabilă – exemple edificatoare oferind cele peste 100 de lucrări ce i-au fost dedicate, precum și realizarea ciclului de CD-uri (grupate pe țări), ce are semnificația unui veritabil florilegiu european. De asemenea, și pianistul Paul Hermsen este apreciat drept unul dintre cei mai importanți muzicieni ai Benelux-ului, măiestria sa interpretativă impresionând prin strălucirea și, totodată, prin profunzimea materializărilor sonore.

În concluzie, se poate afirma că acest concert a reprezentat un autentic eveniment artistic.

A. S.

Flautiștii din München... *la București*

Tinerețe, trepte remarcabile ale profesionalismului, bucuria de a cânta în ansamblu, de a face muzică împreună; ...apoi abordarea unui repertoriu de concert orientat prioritar spre muzica ce dorește a întâlni sensibilitatea publicului, a publicului ce vine în întâmpinarea muzicii; ...acestea sunt impresiile pe care le procură audierea concertului tinerilor muzicieni ce compun **"Ansamblul flautiștilor din München"**.

Sunt tineri și sunt entuziaști, dovedesc o firească dorință de apropiere de literatura contemporană a instrumentului căruia se dedică; sunt studenți ai Universității din München, de asemenea ai cunoscutului Conservator "Richard Strauss" din capitala Bavariei.

Ansamblul a luat naștere în urmă cu mai bine de zece ani și prezintă încă de la înființare o geometrie variabilă, fapt ce permite asimilarea unui repertoriu foarte variat și dedicat diferitelor formații de flaute.

Centrul de greutate al ansamblului îl reprezintă cuplul flautiștilor **Elisabeth Weinzierl – Edmund Wächter**; sunt nucleul forte ce asigură nivelul profesional al grupului; au cântat împreună, au efectuat turnee de concerte, dispun de imprimări ce se extind pe o perioadă de mai bine de două decenii.

https://biblioteca-digitala.ro

Experienţa maeştrilor, profesionalismul acestora, cultura stilistică, coagulează entuziasmul mai tinerilor lor colegi. Rezultatul? Avem de-a face cu o încântătoare pendulare între ceea ce putem numi mobilizare profesională fermă şi un anume – l-aş numi - diletantism juvenil indus de bucuria tinerilor de a cânta în ansamblu, de experienţa limitată a acestora, de dorinţa lor evidentă de a parcurge etapele înalte ale profesionalismului.

Multe dintre lucrările prezentate în cadrul concertului susţinut la Sala Radio, le-au fost dedicate; răspunderea membrilor ansamblului a fost asumată în mod conştient vis-a-vis de partituri semnate de Werner Heider, Max Beckschäfer, Dieter Acker, Dmitry Romanov, Robert Delanoff, Gloria Coates, lucrări ce exersează diferite formule de ansamblu, o gamă bogată de instrumente din familia flautului, exersează valori de sonorităţi, aspecte ale coloritului timbral.

Fluteplay III, lucrare datorată compozitoarei Violeta Dinescu – artista este actualmente stabilită în Germania - a reprezentat punctul de greutate al întregului program; mă refer la raportul de eficienţă stabilit între gândul artistic şi mijloacele abordate, cu determinare directă în raport cu consistenţa expresivă a comunicării; este un autor care îşi ia rolul în serios atunci când compune, când se adresează artiştilor performeri, când se adresează publicului.

Dumitru AVAKIAN

Profesionalism

Impresionantul palmares concertistic al **Grupului de Muzică Nouă „Traiect"** s-a îmbogăţit anul acesta cu o nouă participare la cea de a XII-a ediţie a Săptămânii Internaţionale a Muzicii Noi. Abordând un program echilibrat ca mod de alcătuire, atât ca înlănţuire de evenimente sonore cât şi ca durată de desfăşurare, „bătrânii" (alături de mai tinerii) membri ai grupului (care, să nu uităm, a împlinit deja, în decembrie 2002, douăzeci de ani de existenţă artistică!) l-au susţinut cu aceeaşi obişnuită dăruire cu care-şi onorează fiecare apariţie în public.

Am ascultat cu această ocazie în Studioul „Mihail Jora" piese aparţinând lui Eve Duncan (*Star Traiect*), Duşan Bavdek (*Quarks*), Petru Stoianov (*Proporţii 2*), Sorin Lerescu (*Voices*) şi Fred Popovici (*Triangolo Aperto*). Sub conducerea experimentată a compozitorului Sorin Lerescu, violoncelista Viorica Nagy, violonista Geanina Săveanu, percuţionista Georgeta Scurtu, flautistul Alexandru Hanganu, clarinetistul Cristian Mancaş,

https://biblioteca-digitala.ro

pianistul Andrei Podlacha și trombonistul Eugen Niță, împreună cu invitatul lor, violistul Carol Măi Antal, au construit riguros fiecare discurs sonor, urmând totodată acea TRAIECT-orie emoțională circumscrisă, la nivel sensibil, cadrului arhitectonic abordat.

De la experiența serială a australiencei Eve Duncan până la dialogul instrumental-electronic ce pendulează contrastant între construcție și deconstrucție purtând „marca" Fred Popovici, periplul fonic cameral a cuprins atât mostre de exprimare miniaturală (precum cele trei haiku-uri muzicale pentru vioară și pian reperabile neoclasic, reunite de Dușan Bavdek sub titulatura *Quarks*), cât și expuneri nebănuit de armonioase în elocvența firesc arcuită a „duelului" instrumental, stând sub semnul – paradoxal! – al unei stricte ordonări matematice (*Proporțiile* lui Petru Stoianov, în variantă nouă pentru flaut și clarinet), ori al unei atmosfere liric-meditative, bazate pe caracterul dezvoltător al relației dintre Unu și Multiplu (*Voices* de Sorin Lerescu, pentru flaut, clarinet, trombon și percuție).

Iată o posibilă rețetă optimă a unui recital de muzică nouă, oferită, cu seriozitatea profesională binecunoscută, de către Sorin Lerescu și formația sa, la încheierea „lungului drum" al unei zile de festival „către noapte".

Loredana BALTAZAR

Un recital de pian excepțional

În cadrul Săptămânii Internaționale a Muzicii Noi, ediția a XIII-a, Aula Palatului Cantacuzino a găzduit duminică 25 mai ora 17 recitalul extraordinar al pianistei **Ilinca Dumitrescu**.

Prezență activă de peste trei decenii, talentata pianistă este invitată în concerte și jurii de specialitate în numeroase țări din Europa, Asia, Statele Unite și America Latină. Deținătoare a multor premii și distincții naționale și internaționale, Ilinca Dumitrescu stăpânește un vast repertoriu, interpretând cu dezinvoltură atât muzică preclasică și clasică, la fel ca și muzică romantică, modernă sau contemporană.

La recitalul la care ne referim, pianista Ilinca Dumitrescu l-a avut ca invitat pe fagotistul Vasile Macovei. Interpretul a colaborat cu orchestre și dirijori de renume, efectuând turnee în numeroase țări. Doctorand la Universitatea de Muzică din București, Vasile Macovei este totodată autorul unor volume de poezii.

https://biblioteca-digitala.ro

Recitalul pianistei **Ilinca Dumitrescu** a debutat cu piesa *Ocean N. Y. – Fantezie pentru pian* a compozitorului francez Eric Tanguy, o muzică dinamică, ce abundă în disonanţe şi culori, redată de către interpretă cu multă înţelegere a stărilor de spirit.

A urmat lucrarea *Sona per piano* a compozitorului finlandez Usko Meriläinen. Cele cinci sonate pentru pian ale autorului sunt printre cele mai mari reuşite ale genului din muzica finlandeză. *Sona per piano* de Usko Meriläinen a fost prezentată de Ilinca Dumitrescu în primă audiţie, executată de interpretă cu strălucire, sonorităţi diverse şi ecouri prelungi.

A urmat un respiro prin prezentarea piesei *Fresca bizantină* a compozitorului Doru Popovici, interpretată de Vasile Macovei la fagot solo. Autor al unui bogat palmares în toate genurile muzicale şi în acelaşi timp un muzicolog erudit şi propagator al muzicii româneşti, Doru Popovici este autorul a numeroase piese pentru instrumente solo. Astfel, *Fresca bizantină* pentru fagot solo, bazată pe un vechi imn bizantin din Banat, evidenţiază o muzică polimodală, austeră şi hieratică, redată cu multă sensibilitate şi acurateţe de către Vasile Macovei.

Jacqueline Fontyn, compozitoare din Belgia, a obţinut numeroase premii internaţionale pentru creaţiile sale. Muzica sa combină armonii bogate cu posibilităţile expresive şi poetice ale instrumentului. Dintre lucrările sale, Ilinca Dumitrescu a interpretat *Le Gong*, realizând cu fidelitate şi o perfectă intuiţie mesajul muzical al autoarei.

Cu aceeaşi implicare în actul artistic, pianista a interpretat apoi cele *Trei piese pentru pian* ale compozitorului cipriot Arman Ratip, realizate cu multă fantezie şi pregnanţă ritmică.

Un al doilea respiro a fost interpretarea lucrării subsemnatului *Diptic bacovian*, pentru fagot şi pian. Inspirată de două poezii ale lui Bacovia – *Lacustră* şi *Seară tristă* –, lucrarea oferă celor doi interpreţi posibilitatea unui dialog foarte variat ca atmosferă, dinamică şi sugestii expresive. Atât din punct de vedere tehnic, cât şi muzical, prestaţia celor doi interpreţi s-a situat la un înalt nivel artistic.

În încheierea recitalului, pianista Ilinca Dumitrescu a prezentat *Sonata nr. 2 pentru pian „The Fire Sermon"* („Predica focului") a compozitorului finlandez Einojuhani Rautavaara. Şi de această dată interpretarea a reliefat bogăţia texturilor armonice, clusterele dense din partea I, frumuseţea inspiraţiei din partea a II-a şi Fuga telurică din partea finală.

Recitalul a demonstrat încă o dată pregătirea profesională serioasă a pianistei, talentul şi capacitatea acestei mari artiste, dotată cu o memorie ieşită din comun, ea fiind şi o asiduă propagatoare a muzicii contemporane româneşti, o reprezentată de frunte a artiştilor noştri, în două nume: **Ilinca Dumitrescu**.

Vasile TIMIŞ

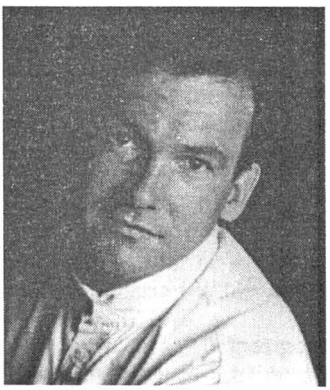
https://biblioteca-digitala.ro

Recital de clarinet

Relațiile pe care de câțiva ani încoace le-am stabilit cu colegii noștri australieni au dat roade și în acest an, când i-am avut oaspeți din nou la București - de astă dată ca participanți la ediția a XIII-a a Săptămânii Internaționale a Muzicii Noi - pe Joel Thomas Crotty, eminent și neobosit muzicolog din țara de la Antipozi, și pe clarinetistul Peter Handsworth, un rafinat și extrem de valoros muzician, care a descoperit încă de la prima sa prezență în România, în cadrul Festivalului internațional ÎNTÂLNIRILE MUZICII NOI de la Brăila din 2001, virtuțile muzicii românești contemporane. CD-ul pe care clarinetistul australian l-a realizat în Australia în acest an - lansat deja la București prin amabilitatea gazdelor noastre de la Consulatul general al Australiei la București – conține, alături de lucrări semnate de compozitori australieni și sud-coreeni contemporani, și lucrări aparținând lui Ștefan Niculescu, Livia Teodorescu-Ciocânea, Dan Dediu și autorului acestor rânduri. Intitulat simbolic *Bridges* (în trad.: *Poduri* sau *punți* mai degrabă – n.a.), CD-ul reprezintă încă o dovadă a interesului pe care muzica românească de azi l-a stârnit în lumea muzicală australiană.

În recitalul lui Peter Handsworth de la București am reascultat câteva dintre lucrările pe care acesta le-a prezentat, în primă audiție românească, în cadrul ÎNTÂLNIRILOR MUZICII NOI de la Brăila (edițiile din 2001 și 2002): *Job's Lament* de Nigel Sabin (Australia), *Moments musicaux*, opus semnat de Peteris Vasks (Lituania) și celebra *Sonată pentru clarinet solo* a regretatului nostru maestru Tiberiu Olah.

Cea de-a patra lucrare din program, intitulată *Arias* (primă audiție românească), a aparținut compozitorului englez David Blake.



Dacă în lucrarea lui Nigel Sabin am admirat expresivitatea aparte a discursului sonor, marcat de efecte surprinzătoare în privința modurilor de atac, în piesa lui Peteris Vasks am regăsit sublimate o serie de traiecte melodice arcuite savant în structuri dinamice contrastante.

Arias de David Blake explorează suprafețe timbrale neconvenționale, într-o încercare de edificare a unui univers sonor aflat într-o continuă transformare și redimensionare expresivă.

Sonata pentru clarinet solo de Tiberiu Olah a pus la încercare tehnica interpretativă a lui Peter Handsworth, meritul său fiind acela de a se fi aplecat cu atenție și aplomb asupra unui opus care a intrat demult în conștiința publicului ca o reușită majoră a componisticii românești.

Ne-am reîntâlnit la București, cu Peter Handsworth, un interpret dedicat muzicii contemporane și, ceea ce este mai important, noii muzici românești. Podurile de care vorbeam mai înainte unesc, iată, două culturi muzicale atât de depărtate geografic, dar atât de apropiate ca profunzime și autenticitate a ideilor estetice. Și asta nu-i deloc puțin lucru...

Sorin LERESCU

https://biblioteca-digitala.ro

Microcosmos tonal

Unul din punctele de maximă atracție ale SIMN – București 2003, a fost recitalul de pian în 1/16 de ton, susținut de **Martine Joste** din Franța, în cadrul atât de intim și primitor al sălii "Elvire Popesco" a Institutului Francez din București.

Necunoscut în România până la data recitalului, pianul microtonal, denumit pianul Carillo, a fost realizat de SAUTER Piano-fortemanufaktur din Germania, de unde a fost adus special cu această ocazie. Se deschid astfel noi perspective sonore prin adoptarea sistemului microtonal, impunându-se intervalica infinitezimală, infimele ondulări melodice, straniile micro-glissando-uri și micro-clustere, toate având și un impact timbral inedit.

Recitalul a cuprins lucrări dedicate pianului Carillo solo – *En guise de Preambule* și *De proche en proche* – ambele prime audiții absolute, aparținând compozitorului francez Jean-Yves Bosseur; *Memoires*, de Pascale Criton în primă audiție românească; *Klavierstuck no 8* de germanul Ernst Helmuth Flammer în primă audiție românească și *Etude VII A* aparținând compozitorului Bruce Mather în primă audiție absolută. În toate aceste lucrări, în general, au fost exploatate, cu fantezie, multiplele resurse expresive ale microcosmosului unei singure octave, cuprinzând însă nu mai puțin de 96 înălțimi diferite. Senzația pe care o generează audierea unei asemenea muzici este aceea de filigran sonor.

Lucrările pentru pian microtonal și bandă – *Habiter l'ambre* a francezului Alain Bancquart, în primă audiție românească și *Helicoide* aparținând unei personalități a muzicii franceze contemporane, Fernand Vandenbogaerde, în primă audiție românească – îmbină în mod insolit, excentric chiar, cele două surse sonore atât de diferite, cea de-a doua lucrare remarcându-se în mod deosebit prin forța expresiei sale.

În fine, *Bifurcations* pentru violoncel, pian clasic și pian Carillo, aparținând compozitoarei Pascale Criton, prezintă o "țesătură" muzicală extrem de fină și elastică, la realizarea căreia autorul a utilizat deopotrivă sistemul diatonic al instrumentelor clasice și cel microtonal al pianului în 1/16 de ton. Alături de reputata interpretă franceză, au evoluat la aceeași altitudine cu aceasta, experimentații Irinel Anghel și Andrei Kivu.

Martine Joste, cu o carte de vizită impresionantă și o experiență artistică pe măsură, ne-a cucerit inimile nu numai prin arta sa ci și prin modestia, eleganța, erudiția și nu în ultimul rând pasiunea pusă în fiecare picătură de muzică.

Carmen POPA

https://biblioteca-digitala.ro

Cvartetul „Itturiaga"

Tema întregului concert din 26 Mai, ora 17.00, susţinut de cvartetul german „Itturiaga" la Palatul Cantacuzino a fost singurătatea şi refugiul. Un program ce a strâns laolaltă lucrări necunoscute publicului din România, scrise de compozitori recent descoperiţi sau redescoperiţi: Berthold Goldschmidt, născut în Germania şi autoexilat în Anglia odată cu venirea naziştilor la putere, Klaus Stahmer, născut în Polonia şi trăind apoi în Canada, în Anglia şi în Germania, Isang Yun, născut în Coreea şi emigrat în Germania şi Philipp Jarnach, născut în Germania şi, în timpul primului război mondial, autoexilat în Elveţia. Iată patru destine ce se întâlnesc sub steaua muzicii ca expresie a solitudinii şi exilului. Muzica, diferită stilistic şi tehnic, a reflectat la nivel expresiv esenţa provizoratului existenţial perpetuu care a definit viaţa pământească a acestor compozitori.

Cvartetul „Itturiaga" este format din tineri ce caută să redescopere un repertoriu de aleasă ţinută muzicală şi umană. Aitzol Itturiagagoitia (vioara I), Iokine Itturiagagoitia (vioara a II-a), Katia Stodtmeier (violă) şi Rebekka Riedel (violoncel) formează un ansamblu omogen, cu un sunet cald şi un ton aparte. Extrem de muzicali, tinerii interpreţi sunt interesaţi în reliefarea căldurii umane aflate în opusurile interpretate, fără a neglija aspectul tehnic şi epatant, acolo unde este cazul.

Un flux aparte s-a desprins din tălmăcirea lucrării *Em-bith-kâ* de Klaus Stahmer, o bizară şi extrem de muzicală construcţie, realizată cu alternanţe între clustere şi acorduri minore folosite cu măiestrie într-o sintaxă repetitivă, de multe ori cu conotaţii incantatorii. *Cvartetul nr. 5* de Isang Zun, legendar compozitor al avangardei europene din anii '70, s-a detaşat printr-un spirit rafinat, în care melisma rapidă şi glissando-ul sunt moleculele generatoare ale întregului traseu sonor. Realizat cu maximă economie de mijloace, cvartetul lui Yun aminteşte în câteva locuri de Scelsi şi, spre final, cedează din intensitatea simţirii iniţiale. Este meritul cvartetului „Itturiaga" de a fi potenţat interpretativ această secţiune finală şi de a fi găsit soluţia optimă pentru redarea justă a acestei muzici extrem de ornamentate, şi – de aceea – foarte riscante, căci ilizibilitatea pândeşte aici în orice clipă.

Autori redescoperiţi în contemporaneitate, Berthold Goldschmidt şi Philipp Jarnach, mi-au amintit din punct de vedere stilistic de doi autori români din perioada interbelică: de Mihail Jora şi Marţian Negrea.

Goldschmidt, la nici 30 de ani, a fost considerat în Germania de după primul război mondial un adevărat fenomen componistic. Pe drept cuvânt, opera sa *Beatrice Cenci* (după Shelley), concertul de pian şi liedurile sunt muzici originale şi foarte bine scrise. *Cvartetul de coarde nr. 4* a fost scris de Goldschmidt la vârsta de 87 de ani. E o muzică echilibrată, cu o evidentă gândire armonică şi contrapunctică clară şi cu o expresie agonică ce prelungeşte lumea armonică a *Concertului de vioară* de Berg. Partea finală a acestei lucrări monopartite

https://biblioteca-digitala.ro

se aventurează în necunoscut: ca o anulare a tot ceea ce a fost spus până atunci, acest final poartă ascultătorul dinspre regret spre împăcare.

La Philipp Jarnach, în *Muzică în memoria celor singuri* se observă un ton nostalgic şi o acurateţe a tehnicii componistice cu care este creată forma dintr-o melodie perpetuă. Lucrarea constituie un omagiu pe care compozitorul îl aduce, peste timp, celor care nu se au decât pe ei înşişi. Jarnach este considerat ca fiind un fel de „Süssmayr" al lui Busoni (a terminat opera *Doctor Faustus* a acestuia), prieten cu Debussy, Ravel, James Joyce, şi întemeietorul Şcolii Superioare de Muzică din Hamburg.

Un program interesant, profund şi bine ales, cântat cu elan şi rigoare, cu eleganţă şi, lucru important, fără gesticulaţii inutile. Cum şade bine unor muzicieni adevăraţi.

Dan DEDIU

Camerata "VoxX8Cam"

Prezenţa creaţiilor corale în Săptămâna Internaţională a Muzicii Noi este binevenită, mai ales dacă acestea apar şi într-o formulă esenţializată, mai rară pe scenele noastre, redusă la voci soliste. În asemenea situaţii, glasul omenesc se dezvăluie cu adevărat ca cel mai expresiv şi maleabil instrument. Aşa pare să fi gândit şi auditorii strânşi, în număr mai mare ca de obicei la concertele de muzică nouă, luni 26 mai, în Aula Palatului Cantacuzino, aşteptând cu real interes evoluţia ansamblului Camerata "VoxX8Cam" condus de Christian Alexandru Petrescu. Muzician cu o personalitate puternică şi originală (care a trecut prin experienţe multiple şi benefice pentru dezvoltarea sa: compoziţia, cântul, dirijatul, de la ansambluri mici la orchestre simfonice), acesta a format acum un grup vocal de 8 membri care pot da viaţă unor partituri ce pun probleme dificile de scriitură, modalităţi deosebite de emisie, variate nuanţe cromatice.

Seara a fost dominată de creaţia românească prin interpretarea a 5 lucrări autohtone, dar, aşa cum am aflat din prezentările Caietului-program, şi în piesa compozitorului german Thomas Beimel, un oaspete frecvent al festivalurilor noastre de muzică nouă, există referiri la doi autori români. În primul rând, la compozitoarea Myriam Marbe, în memoria căreia este scrisă lucrarea, profesoară şi prietenă a muzicianului, şi apoi prin "două acorduri semnificante" la George Enescu, amintire iradiantă, dincolo de spaţiu şi timp. Aceste două evocări au fost integrate într-o muzică ce îşi trage suflul elegiac din lamentaţiile stilului "flamenco" de cântare şi dans cu lungi "vaiere" melodice întretăiate de izbucniri sonore, acele "saetas" (de unde şi denumirea lucrării) sugerând durerea şi contrapunctate de uşoare bătăi din palme şi din picioare. Un discurs sensibil, care n-a scăpat totuşi de o oarecare monotonie.

Ecouri din arta spaniolă am întâlnit şi în cele *Trei Madrigale Dramatice* de Vasile Spătărelu scrise pe versurile poetului Jesus Lopez Pacheco. Am întâlnit însă aici o cu totul altă viziune, deşi marcată şi aceasta de melancolie şi lirism. Folosind construcţia polifonică renascentistă ce pleacă de la tratarea muzicală a fiecărui vers, compozitorul a creat o desfăşurare sonoră sobră, bine structurată.

Tot un *Madrigal* ce încearcă pătrunderea sonoră a semnificaţiilor unui minunat poem ne-a adus şi surpriza unui alt tip de muzică decât ne obişnuise până acum Christian Alexandru Petrescu, curajos creator de sonorităţi vocale, de efecte surprinzătoare, nelegate direct de realitatea versului. Poemul *Drum de toamnă* de Lucian Blaga l-a călăuzit se pare, după cum singur mărturiseşte, "pe un drum de auto-simplificare", de testare a unor căi noi

https://biblioteca-digitala.ro

ducând spre firesc, spre meandre melodice încărcate de poezie, de evocare, creatoare de atmosferă, de simbolurile visului.

Elegia și Coralul de Valentin Timaru ne-au rezervat comentarii lirice desprinse de existența unui text. Vocalizând, ansamblul ne-a oferit o muzică ușor arhaică, de esență modală, mergând în general pe sonorități compacte, cu puține solo-uri dar elegant arcuite.

Nici în lucrarea lui Dan Buciu, *8 game 8*, textul nu are o coerență intrinsecă. Acesta capătă semnificații doar în jocul silabelor care constituie sursa sugestiilor de culoare vocală, atât de vii, de dinamice, de variate. Piesa se construiește parcă singură, ca un vârtej format din variate modalități de expunere ale celor 8 game, alese special pentru cele 8 voci ale ansamblului. Un joc ce a pus în valoare calitățile glasurilor cu ingeniozitate și a captat auditorii.

Lucrarea care mi s-a părut cea mai realizată în această seară a fost *Strigături* de Adrian Iorgulescu. Compusă pe versuri populare maramureșene, pornind și revenind, după acumulări de evenimente sonore foarte diverse (onomatopee, exclamații, recitări ritmizate, alunecări, acorduri complexe, împletiri polifonice, pedale), la o formulă simplă, ca un leitmotiv, muzica se derulează caleidoscopic. Este conturat un tablou autentic ce amintește vigoarea artei folclorice, folosind cuvântul ca sursă de culoare vocală și procedeele componistice pentru a crea o maximă eficiență sonoră.

Camerata "VoxX8Cam" , ansamblu tânăr cu muzicieni tineri, a avut o sarcină dificilă în realizarea acestui program în care nu de puține ori vocile au fost tratate ca adevărate instrumente soliste. Este clar că sunt cântăreți bine pregătiți, că le place ceea ce fac și sunt responsabili pentru actul lor artistic. Poate nu întotdeauna la fel de bine sudați și atât de siguri în orice moment (ezitări inerente oricărui început), membrii ansamblului sunt porniți pe un drum de categorice izbânzi; cu condiția de a continua să lucreze, perfecționându-se mereu. Christian Alexandru Petrescu are meritul de a fi dat viață acestui interesant grup vocal, capabil de realizări cu totul notabile. Îi urăm să-l conducă mai departe și să-l reauzim cu noi lucrări.

Olga GRIGORESCU

Duo „Aperto"

Unul din momentele de frumoasă ținută academică în cadrul ediției din acest an a festivalului SIMN l-a constituit recitalul duo-ului „Aperto", format din doi instrumentiști deosebit de serioși în practicarea profesiunii lor artistice: **Dolores Chelariu** – orgă, pian; **Ladislau Csendes** – vioară, violă. Programul lor ne-a propus audierea a 4 lucrări de reputați compozitori români. Faptul că piesele din repertoriul acestui recital nu se aflau la prima întâlnire cu publicul, credem că a probat și, totodată, confirmat perenitatea valorii lor, atât în viziunea interpreților protagoniști cât și a auditoriului prezent în acea seară de mai (27) în studioul „Mihail Jora" al Radiodifuziunii Române din București.

Lucrarea de început poartă semnătura unuia dintre marii maeștri ai compoziției muzicale românești, Anatol Vieru. Intitulată *Crăciun*, piesa este un amplu duo pentru vioară și pian, alcătuită din 6 părți care se succed fără întrerupere, dar care sunt marcate literar cu câte un subtitlu: *O, ce veste!, Trei păstori, Niște steluțe, Legați, Umbre, Carusel*, ceea ce sugerează și posibilitatea lecturii pe un plan programatic. După cum era de așteptat (din

https://biblioteca-digitala.ro

semnificația titlului), etosul acestui opus este intr-o necontenită seninătate, ca stare a împăcării cu lumea, ca reamintire a trăirii în inocență și ludica spontaneitate a vârstei copilăriei. În plus, compozitorul a dedicat acest opus unei alte bune prietene și colege de breaslă, Myriam Marbé, dispărută și ea din partea văzută a lumii în pragul sărbătorilor de iarnă.

Aceeași compozitoare, în ipostaza de profesor, l-a format în anii de început ai uceniciei sale pe compozitorul Arthur Thomassin, devenit astăzi una dintre personalitățile marcante ale vieții muzicale pariziene, principalul conducător al programului *l'Europe de l'Ecriture* în cadrul laboratorului CNRS. Dintre opusurile sale, Dolores Chelariu a ales să ne prezinte *Analecta IV – Tres Lacrimae*, pentru orgă solo. După cum aflăm și din caietul – program al Festivalului, „două idei descompuse edifică, într-o aparentă dezordine, această piesă, în care figurile sonore, în general prăbușindu-se, produc un vid. Între *Luctamen* și *Lacrimae* este un conflict între o mișcare fictivă, dar violentă, și aspirația înspre liniște. *Analecta IV* sugerează ceea ce este etimologic o pasiune: o suferință născută din idealul sufletesc."

A treia lucrare din ordinea recitalului a adus la „rampă" tot un *solo*, dedicat de această dată violei, într-o desăvârșită versiune interpretativă semnată de Ladislau Csendes. Și aici, tema ideatică a compozitoarei Irina Odăgescu, cunoscută mai ales prin atât de inspiratele sale lucrări corale, pune în contrast două caractere de stare: dramaticul și liricul, din a căror interferență se împletește organic „ființa" unei singure trăiri, guvernate de *Melos*, însuși titlul piesei.

La momentul de cadență al serii de recital, duo-ul „Aperto" s-a reîntrunit ca atare, în susținerea unei lucrări de Dan Dediu, unul dintre cei mai prolifici compozitori, corifeu al generației lansate către sfârșitul anilor 80. Purtând numărul de opus 71, *Preludii de Coral ale Urlătorului* pentru vioară și orgă dezvoltă, sub forma a trei miniaturi, o meditație asupra tehnicii baroce de *Choralvorspiel* (în special cea bachiană din *Orgelbüchlein*), ce ține de diferite stiluri de „preludiere" a coralului protestant. Elaborată cu generoasă imaginație, valorificată apoi prin efortul conceptualizării, muzica se unifică la nivelul surselor bachiene, având însă și inedite legături cu folclorul românesc, dacă ne referim la piesa mediană, în care se suprapune și o variantă a unui cântec din ținutul Hălmagiu (jud. Arad), *Tri păcurareiu*, într-o repetare variată în plan armonic. Dar, dincolo de culisele modurilor de construcție, care pot face deliciul unei lecturi avizate, de ordin muzicologic, muzica acestor preludii are propriul său farmec, menit să suscite interesul ascultătorului, oferindu-i totodată „confortul" unei participări aflate sub semnul firescului de-a fi... **muzical**. O notă aparte pentru combinările registrelor de orgă, într-o armonioasă îmbinare cu sunetul violinei, mai ales în acut.

George BALINT

https://biblioteca-digitala.ro

Pro Contemporania

Așa cum ne-a obișnuit în ultimii ani, Ansamblul "Pro Contemporania" a prezentat în cadrul celei de a 13-a ediții a SIMN, un program deosebit prin inventivitatea autorilor programați.

"Terra incognita" de Gabriel Valverde este o lucrare pe care violonistul Ladislau Csendes, violistul Marian Movileanu și violoncelistul Andrei Kivu o cântă cu dezinvoltură, având-o in repertoriul lor curent și realizându-i chiar o înregistrare specială pentru CD-ul "Luminar" produs de prestigioasa casă de discuri "Mode Records" din New York .

Nicolae Brînduș a oferit formației, o partitura dificilă dar spectuloasă, testând atât spontaneitatea, gradul de dezinhibare artistică a performerilor cât și capacitațile tehnice, de stapânire a instrumentelor – capitol la care clarinetistul Emil Visenescu a realizat o impresionantă demonstrație de virtuozitate. "Puțini interpreti sunt în stare sa cânte această lucrare" spunea compozitorul. Emil Visenescu și-a demonstrat o dată în plus talentul, seriozitatea și pregatirea puse în valoare de interpretarea acestei piese. De remarcat a fost și jocul scenic al lui Andrei Kivu (cântând la tubă), ca și ideea spațializării sonorităților – realizată (din loja principală a Studioului "Mihail Jora" al Radiodifuziunii) de către trombonistul Florin Pane.

Mai departe, "Eyes of Cassandra" de Dinu Ghezzo ne-a dezvăluit spiritul mereu tânăr al unui compozitor ce apreciază experimentul și libertatea deciziilor interpreților, pe care o foloseste constructiv în muzica sa. Irinel Anghel (pian), Ion Bogdan Ștefanescu (flaute) și Andrei Kivu (violoncel) au răspuns acestei provocări de a intra în aventura improvizatorică, subtil coordonată de traseul benzii și de schema partiturii, fiind printre puținii interpreți romani din sfera muzicii culte ce pot face față (și chiar cu o mare plăcere) actului de improvizație. Cei trei muzicieni au reușit să treacă într-o reușită comunicare, printr-o suită diversă de stări, într-o performanță spumoasă, convingătoare.

Nu intâmplător am lăsat la sfârșit comentariul lucrării "Audycja I" a compozitorului polonez Andrzej Krzanowski, una dintre inspiratele alegeri muzicale ale festivalului. Stranietatea opțiunilor instrumentale (Ion Bogdan Ștefanescu – flaut, Irinel Anghel – Tam-Tam con arco, Andrei Kivu – sirena și fluier) la care s-au adăugat un recitator (Elmira Sebat) și o bandă, au configurat din start o lume transcendentă convențiilor. Gesturile sonore obsesive ale fiecarui instrument (și în special semnalul sirenei ce amintea de Varese) au condus către un tragism al expresiei acestei piese, ce a captat atenția publicului.

A fost într-adevăr un concert ce a purtat marca "Pro Contemporania", adică, "ieșit din comun", atât la capitolul creație, cât și la cel al interpretării.

Oltea ȘERBAN-PÂRÂU

https://biblioteca-digitala.ro

Un HYPERION al neliniștii noastre

În finalul unei seri cuprinzând trei manifestări camerale, evoluția ansamblului „Hyperion" se prefigura ca o promisiune deosebită pentru auditoriul deja „încărcat" de muzică, din fericire atent selectată și riguros organizată în pachetul repertorial de oferte mai mult sau mai puțin „promoționale" ale festivalului.

Fondat de către Iancu Dumitrescu cu aproape trei decenii în urmă, „Hyperion" este de fapt o formulă instrumentală deschisă, capabilă de înnoire perpetuă în funcție de cerințele repertoriului, ca și de disponibilitățile interpretative. Respectându-și deziderateleavangardiste inițiale, membrii ansamblului nu au uitat să pună în lumină nici „cuceririle" de ultimă oră, nu doar cele din domeniul limbajului sonor, ci și din cel al tehnologiilor de prelucrare fonică, un suport din ce în ce mai mult uzitat astăzi.

"Hyperion International", variantă a ansamblului prezentă și pe scena SIMN de anul acesta, cuprinde, sub coordonarea lui Iancu Dumitrescu și a Anei Maria Avram, pe lângă membrii autohtoni (violiștii Cornelia Petroiu și Ioan Marius Lăcraru, violoncelistii Andrei Kivu și Theodor Iancu, contrabasistul Ion Ghiță, clarinetistul Leontin Boanță, fagotistul Gödri Orban, la pian Ana Maria Avram și la percuție Alexandra Năsçuțiu), o serie de personalități din elita interpretativă mondială. Repertoriul abordat în cadrul acestei ultime prezențe scenice a formației a determinat selectarea sopranei japoneze Keiko Hatanaka și a americanilor Robert Reigle (saxofon) și Gustavo Aguilar (percuție). Împreună, muzicienii au propus un demers spectacular de dimensiuni ample, alcătuit din pagini semnate de Giacinto Scelsi, Giselher Smekal, Ștefan Niculescu, John Cage, Andrei Kivu, Ana Maria Avram și Iancu Dumitrescu.

Programul, realmente impresionant ca realizare interpretativă (de excepție intervențiile sopranei Keiko Hatanaka și ale percuționistului Gustavo Aguilar, de o putere expresivă greu de egalat), coordonat ca derulare formală de către conducătorul ansamblului, Iancu Dumitrescu, a alăturat deja celebrelor *Canti del Capricorno* (Giacinto Scelsi), *Aria & Fontana Mix* (John Cage), *Sincronie* (Ștefan Niculescu), cinci prime audiții absolute: *Qi Tong II*, rezultat sonor al celor mai recente experiențe ale lui Andrei Kivu ce vizează cântul diafonic ca fenomen „live", angrenând relația dintre emisia fonică și acustica sălii de concert; *Ko-Lho* al lui Giacinto Scelsi într-o versiune pentru violă și bandă, accentuând în concepția Corneliei Petroiu policromia combinațiilor microtonale și microtimbrale; *Orphic Recall* aparținând Anei Maria Avram și, respectiv, cele două realizări ale lui Iancu Dumitrescu – *Disclosure* și *Remote Pulsar* – au completat tabloul „serii Hyperion". Arhitecturi, a căror gradație dinamică este axată exclusiv pe relația de comunicare directă, lucrările lui Iancu Dumitrescu și aceea a Anei Maria Avram evoluează într-o dimensiune spațio-temporală aparte. „Rupturile" ce „fracturează" discursurile lui Iancu Dumitrescu sunt punți de tăcere exterioară către intimitatea propriului suflet, suiri și coborâri imaginare, încărcate, în fapt, de tensiunea așteptării.

Sunt emblemele unui secol XX oscilând între lumină și întuneric, un secol pulsând totodată sub imperiul energiei telurice a unui imens strigăt expresionist: cel din fața căderii.

Loredana BALTAZAR

https://biblioteca-digitala.ro

Jocul Rege

Ludicul – ispită veşnică a efemerului într-o lume de efemeride... Spectacolul? Convenţie socială ce întronează supremaţia **Jocului** ca mod de supravieţuire, mimarea unei realităţi în care dispar „barierele" prejudecăţii. Sigur, criteriile de valoare funcţionează, chiar în era Pilaţilor din Pont care, la fel de sinceri ca atunci, nu mai caută să înţeleagă azi sensul – existenţial – al întrebării „Ce este adevărul?" La ce bun?

Şi totuşi, bucuria jocului reuşeşte, din fericire nu de puţine ori, să anihileze terorizantul spectru al realităţii din noi, doar cu preţul, minim, de a accepta Convenţia. Aşa s-a întâmplat şi în cazul recitalului „Game" susţinut la Universitatea Naţională de Muzică, un recital „viu", atractiv, şi, în acelaşi timp, nu lipsit, prin intermediul repertoriului ales, de proiecţii simbolice inspirate ale cotidianului transpus în imagine artistică. Fără a face un cât de mic rabat de la acel standard calitativ performant cu care suntem familiarizaţi de opt ani încoace, cei şase percuţionişti (care de data aceasta s-au numit Ioana Popescu, Adrian Tăbăcaru, Mihaela Despa, Cristian Budescu, Luca Bruno şi Gregorio di Trapani, lor alăturându-li-se mezzosoprana **Elmira Sebat**, fidelă promotoare a expresiei contemporane), sub conducerea excepţionalului profesor şi interpret **Alexandru Matei**, au prezentat opus-uri semnate de Cristian Marina, Lucian Meţianu, Liviu Dănceanu, Carmen Maria Cârneci şi Viaceslav Artimov.

Dacă *Quintuplum* (Cristian Marina) a etalat o procesualitate ritmico-gestuală cu trimiteri arhetipale preluate din tradiţia est-europeană şi asiatică, iar *Attracteur étrange* (Lucian Meţianu) principiul transformaţional al dezintegrării şi reordonării structurale cu ajutorul unui atractor, ca şi efectologia discontinuităţii metamorfozate – la limita inteligibilului – în continuitate, *Totem* (Viaceslav Artimov) a exploatat la maximum, în final, virtuozitatea celor şase interpreţi ai *Sonatei pentru 95 de instrumente de percuţie*, un ritual imaginar ce traversa evolutiv succesiunea secţiunilor. Total particulare prin „miza" semnificaţiilor puse în joc s-au dovedit a fi *Desfrâul* lui Liviu Dănceanu (*Luxuria - Concert pentru vibrafon şi patru grupe de percuţie*), ca şi *Politicele* lui Carmen Maria Cârneci (pentru voce şi patru percuţionişti). Arta, privită prin prisma funcţiei sale cathartice şi transpusă în fapt sonor printr-o „luxuriantă" simbioză între audibil şi vizual, între obiect fonic şi gest plastic ce depăşeşte simpla sugestie, demonstrează în fapt că **este** capabilă de a transforma Spectacolul în Comuniune Magică. Tot aşa cum dramaturgia expresivă născută din reunirea Cuvântului cu Muzica, la impactul versului cântat – în dialog cu desenul instrumental – asupra ascultătorului, a reuşit să capteze atenţia, îndemnând voit la asocieri stilistice mai speciale, precum cea cu zona cabaretului politic. (Incitante, ca totdeauna, prin forţa emoţională degajată, versurile Magdei Cârneci!)

Cortina a căzu, semnificativ, după acel *Dies irae* din finalul *Totemului* lui Artimov. Protagoniştii, încărcaţi de gloria succesului, au părăsit scena. Rămâne însă aureola Spectacolului, punte între adevăr şi iluzie, între viaţă şi vis. Şi, mai presus de toate, rămâne, omnipotent încă, **Jocul** – Rege.

Loredana BALTAZAR

https://biblioteca-digitala.ro

Orchestra de Cameră Radio

În ciuda cifrei 13, care a guvernat ediția din 2003 a SIMN, festivalul poate fi considerat ca o veritabilă reușită. Și aceasta, nu numai datorită varietății și diversității genurilor, stilurilor, instrumentelor – îmbogățite cu exemplare exotice, extrem-orientale rare (shakuhachi, koto, khaen, gu zheng, shofar etc.) –, datorită ansamblurilor sau **tipurilor** de manifestări muzicale – de la concertele tradiționale, la spectacole de video-muzică (așa cum a fost cel prezentat în 27 Mai de către compozitorul american de origine română, Gheorghe Costinescu); **reușita esențială** a celei de-a XIII-a ediții a SIMN mi se pare a fi fost **prezența constantă** a publicului, **la toate concertele programate într-o singură zi** – uneori în număr de patru –, semn că arta contemporană începe să câștige teren, începe să-și dezvăluie valențele spirituale, modificând *ceva* – oricât de puțin – din judecata comodă a ascultătorilor, prea ușor dispuși să o considere lipsită de sens, de logică, de sensibilitate și conținut ideatic. Din acest punct de vedere, concertul Orchestrei de Cameră Radio (28 Mai) a însemnat o **pledoarie** în plus în favoarea deschiderii, **necrispate**, a spiritului și intelectului omului contemporan, către valorile artei timpului său – cu alte cuvinte, **către el însuși**.

Concertul – în fapt, un "concert de concerte" –, a pus în evidență , pe de o parte, știința și flerul maestrului Ludovic Bacs, de a limpezi construcția oricărei partituri contemporane și de a o face inteligibilă atât membrilor orchestrei, cât și publicului larg; pe de altă parte, a valorificat virtuozitatea interpreților – de la **Emil Șein**, la **Ion Bogdan Ștefănescu**, **Barrie Webb**, **Ladislau Csendes**, **Daniel Kientzy** –, ca și maniera compozitorilor de a scrie pentru instrumentele lor: clarinet midi, flaute, trombon, violă, saxofoane. În altă ordine de idei, seara de 28 Mai s-a remarcat și prin **unitatea conceptuală** a celor 5 lucrări: "*...y moriré en la madrugada*" ("*Știu că voi muri înainte de răsăritul soarelui*") de Rafael Diaz, pentru clarinet midi și orchestră, *Concertul nr. 3 pentru flaute și orchestră*, *"Cercuri magice"* de Doina Rotaru, *Times Interferences* pentru trombon și orchestră de Vladimir Scolnic, *Malinconia furiosa* pentru violă și orchestră de Anatol Vieru și *Cântec sepulcral* de Serge Belimov. Pe lângă structurile ritmice **contrapunctice**, împletite frecvent cu secvențe de **unison**, pe lângă densitatea orchestrală, lucrările au atras atenția printr-un anume **dramatism** expresiv provenit, poate, din substratul lor oarecum **programatic**: la Rafael Diaz, războiul civil spaniol din 1936, reflectat în viziunea lui Federico Garcia Lorca; la Doina Rotaru, fondul de bocet ancestral; la Vladimir Scolnic, considerațiile filosofice asupra opoziției dintre timpul obiectiv și cel subiectiv; la Anatol Vieru, labilitatea temperamentului uman, iar la Serge Belimov, conflictul dintre viață, dragoste și moarte, ca problemă existențială.

Titlul piesei lui Rafael Diaz – de fapt un **motto** – reproduce cuvintele rostite, se pare, de către poetul spaniol, în 1936, pe când era întemnițat într-o închisoare de lângă Granada, în timpul războiului civil. Noutatea muzicii constă în aceea că e gândită pentru

https://biblioteca-digitala.ro

ansamblu de coarde și clarinet midi – un instrument modern, acordat în microintervale și controlat de dispozitive electronice. Efectele coloristice sunt dintre cele mai spectaculoase: de la geamăt, la cântecul păsărilor, de la sunetul cu rezonanțe cosmice, la halourile transcendente, ca expresie a stării onirice, extatice în care se afla, probabil, poetul atunci când a presimțit că, a doua zi va muri (presimțire devenită realitate la 20 August 1936, când va fi împușcat). Timbrul straniu al clarinetului midi, ca o voce interioară sau ca o vibrație a subconștientului are ca fundal textura ritmică extrem de elaborată a corzilor, în configurații contrapunctice cu ecouri stereofonice aflate într-o mișcare perpetuă. Nenumăratele "rețele" geometrice, pe care le descrie în spațiu sunt "sparte" periodic de mișcarea browniană a viorii sau de bătăile din palme ale instrumentiștilor orchestrei. Discipol al lui Aurelian Octav Popa, Emil Șein – stabilit din anul 2000 în Spania – a redat cu o iscusință impresionantă această muzică misterioasă și stranie. De altfel, Emil Șein cântă la toate felurile de clarinet și saxofon, fiind pasionat în egală măsură de unele instrumente folclorice precum tilinca și ocarina. Din 1996 colaborează cu Rafael Diaz – fondatorul Seminarului spaniol de Muzică Contemporană –, la organizarea de spectacole multimedia pe Internet și în cadrul Universității din Malaga. Interpretările sale au fost înregistrate până acum pe nu mai puțin de 20 de CD-uri și răsplătite cu premii importante în Europa și Statele Unite.

De la atmosfera onirică a piesei lui Rafael Diaz, s-a translat spre farmecul sonor conținut și emanat de *Concertul nr. 3 pentru flaute și orchestră* al Doinei Rotaru.

Apelând la **cerc**, în accepțiunea lui de "simbol al soarelui, al perfecțiunii și omogenității", Doina Rotaru intenționează, ca în majoritatea partiturilor sale, să atingă intangibilul: **eternitatea**, convinsă că faptul e posibil doar prin "ascensiunea gândului în rugăciune." Fiecare dintre cele 4 flaute – bas, alto, normal și piccolo – o ajută să înainteze, din cerc în cerc, spre cucerirea **completitudinii** din final. Țesută din inflexiuni de bocet – metamorfozate progresiv în motive de rugăciune cu iz bizantin, învăluite în pânze eterofonice incantatorii –, muzica evoluează într-o permanentă arcuire a sonorității flautelor în jurul sunetului DO. Prin apariția flautului piccolo, ca o **efigie** eliberată din masa dionisiacă a corzilor, cu glissandi ce întrețin ambiguitatea expresiei – profund arhaică, sau ca un **lamento** aproape "rostit" –, sunetele ating, în fine, pragul transcendenței dorite. Deși scris cu aproape un deceniu în urmă, concertul Doinei Rotaru nu încetează să captiveze, dezvăluindu-și cu fiecare audiție, noi valențe spirituale. Meritul îi revine, într-o proporție semnificativă, flautistului Ion Bogdan Ștefănescu, specializat în secretele tehnicii instrumentului de suflat, cu nume aproape legendare, ca James Galway, Alain Marion, Pierre-Yves Artaud. Comuniunea sa cu "familia" flautelor depășește nivelul de pură virtuozitate, înscriindu-se în sfera elevației artistice. Lui i s-au alăturat Orchestra de Cameră Radio și dirijorul Ludovic Bacs, într-o reiterare, amplificată ca substanță și colorit, a primei audiții care li s-a datorat în 1996.

Continuând parcă demersul Doinei Rotaru, partitura lui Vladimir Scolnic ne-a făcut părtași unui **alt fel** de a percepe timpul: **nu** sub forma unor **cercuri** multiple, succesive și, poate, supraetajate, ci sub forma **interferării** mai multor tipologii temporale. Ca și maestrul

https://biblioteca-digitala.ro

său, Anatol Vieru, Vladimir Scolnic – în prezent profesor de compoziție la Academia de Muzică din Ierusalim –, e interesat, până la obsesie, de problema **curgerii psihologice** a timpului și, deopotrivă, de **efectele** – adesea dramatice –, ale interferării **timpului obiectiv** cu cel **subiectiv**. Primul, **independent de voința umană** – sugerat de țesătura, când transparentă, când luxuriantă, cu ascensiuni paroxistice ale orchestrei –, intră adesea în coliziune cu timpul subiectiv, exprimat de pasajele trombonului. Nu o dată, instrumentul solist dă impresia că încearcă să "destabilizeze" timpul obiectiv... Substratul acestei muzici este, în fond, dificultatea comunicării în secolul XXI. "Cum se pot exprima în muzică interferențele celor două categorii temporale"? – se întreabă compozitorul. Răspunsul îl descoperim în momentele eterofonice, de o mare limpezime și luminozitate ale orchestrei, în filigranul corzilor sau în momentele lor isonice, de extracție enesciană, vorbind despre împăcarea contrariilor într-un spațiu al **atemporalității**...Și lucrarea lui Vladimir Scolnic a beneficiat de o interpretare desăvârșită în persoana trombonistului englez Barrie Webb – muzicianul complex, specializat, printre altele, în arta dirijatului, cu maestrul Constantin Bugeanu. Întâlnirea cu pedagogul român l-a introdus pe Barrie Webb în subtilitățile fenomenologice ale actului creator în genere. De aici abilitatea lui de a exprima cu atâta acuitate esența în sine a demersului componistic.

Impresionat de temperamentul puternic, contradictoriu, al dirijorului Orchestrei de Cameră din Moscova, Yuri Basmet – pe care-l cunoaște în 1995, la Russe –, Anatol Vieru scrie o muzică plină, la rândul ei, de contraste puternice, antinomice, ca și titlul piesei: *Malinconia furiosa* (*Melancolia furioasă*). Ea ne dezvăluie încă o fațetă a personalității, a *naturii* autorului, legată tocmai de un anume **dramatism lăuntric**, niciodată exhibat ca atare, pentru că, întotdeauna mascat de aparența olimpiană a regretatului compozitor...

Blocuri acordice compacte, țesături unisonice – de o materialitate apăsătoare –, ritmuri alerte - nu o dată agresive, ale orchestrei –, se conjugă cu linii cantabile, transfigurate, de sorginte schönbergiană sau cu intenții de coral, atenuând morbiditatea și accentele de furie ale stării de melancolie... În acest context dramatic excesiv, *viola* e purtătoarea aspirației spre seninătate, spre lumină. Traseele ei modal-melodioase, subliniază puritatea sentimentelor, tipică muzicii lui Anatol Vieru: o puritate desprinsă și alimentată, ca și în cazul lui Mahler, de lumea candidă a copilăriei... Dialogul violei cu orchestra și pianul creează o atmosferă, pe cât de expresivă, pe atât de dramatică. Este, poate, momentul ce definește cel mai exact sintagma din titlu. *Malinconia furiosa* și-a găsit, cred, în Ladislau Csendes interpretul ideal. Ca și Ion Bogdan Ștefănescu sau Barrie Webb, Ladislau Csendes știe să "colaboreze" cu propriul instrument, astfel încât sunetele să devină într-adevăr "grăitoare". Pe de altă parte, Ludovic Bacs, cunoscător al multora dintre creațiile lui Anatol Vieru a surprins cu finețe intențiile compozitorului, chiar și *în lipsa* obișnuitelor sugestii venite din partea acestuia...

Ultima lucrare din programul Orchestrei de Cameră Radio a fost *Cântec sepulcral* de Serge Belimov. Moartea mamei sale îl inspiră pe Serge Belimov să investigheze, prin intermediul sunetelor, semnificația filosofică a triadei **viață, dragoste, moarte** - o meditație **profund dureroasă**, axată pe multiplele conotații ale unui singur interval: terța mică, ascendentă și descendentă. Este intervalul pe care Serge Belimov îl consideră expresiv atât pentru plâns, cât și pentru cântecul de leagăn, pentru geamăt și durere, dar și pentru speranță; iar **recipientul**, ca și **emițătorul** tuturor acestor stări de spirit este saxofonul, mânuit cu inegalabilă măiestrie de către Daniel Kientzy – "omul orchestră", cum a fost numit, autorul unui tratat intitulat *Sunetele multiple ale saxofonului*, inventatorul saxofonului contemporan și, aș completa, **magicianul** întregii familii de saxofoane pe care le face să se exprime ca pe niște ființe omenești.

https://biblioteca-digitala.ro

Consacrat valorilor umane dintotdeauna și de pretutindeni, compozitorul rus are certitudinea că unitatea culturii muzicale globale poate fi sesizată în limbaje și mentalități diferite – motiv pentru care nu crede în **granițele** existente între o lume sonoră și alta. Poate de aceea transpar în muzica sa ecouri ale "fatum-ului" din simfoniile lui Ceaikovski, sau reminiscențe din *Bolero*-ul lui Ravel, printre altele... Concertul Orchestrei de Cameră Radio a avut, indubitabil, toate atu-urile unui **punct culminant** în contextul atât de colorat și inedit al celei de-a XIII-a ediții a SIMN.

Despina PETECEL THEODORU

In Nomine (Archaei)

Un nou tur de forță asumat de către „Archaeus" a concentrat atenția auditoriului asupra penultimei după-amieze a festivalului. Curiozitatea și interesul trezite de un asemenea program de anvergură, ce cuprindea nouă nume marcante ale componisticii românești și italiene, au fost satisfăcute urmărind acest veritabil maraton interpretativ susținut de către Anca Vartolomei, Rodica Dănceanu, Dorin Gliga, Ion Nedelciu, Șerban Novac, Ioan Marius Lăcraru și Alexandru Matei, conduși, ca de obicei, de către Liviu Dănceanu, alături de invitații lor: pianistul Andrei Tănăsescu și compozitorul-dirijor Pieralberto Cattaneo.

Înclinând – la polii opuși ai incipitului și finalului de recital – către o atmosferă contemplativă, de la *Trilemele* lui Dan Voiculescu până la *Dialog mit D moll* aparținând lui Corneliu Dan Georgescu, „Archaeus" a traversat zone divers conturate stilistic, în concordanță cu propria proiecție a unei lumi deschise „tuturor posibilităților".

La fel de dispuși să se alăture căutărilor unui adevăr sonor individual de o dinamică structurală cu totul aparte – în cazul lui Ulpiu Vlad (*Rezonanțe pe fond mov*) –, dar și incitantei aventuri temporale propuse de Livia Teodorescu-Ciocănea (*The Missing Time*) ori valorificării irizărilor spectrale firesc arcuite într-o construcție echilibrată de către Pieralberto Cattaneo – *In Nomine (Archaei)* –, „arheii" și-au reconfirmat, și cu acest prilej, clasa interpretativă.

Reflectând asupra variatelor transpuneri fonice, imagini-oglindă ale timpului interior (Gabriel Iranyi – *InnenZeit II*) ori asupra rapelurilor retro de nuanță virtuoz-romantică (Silvia Macovei – *Autoportret* pentru pian solo), „Archaeus" și-a completat scenariul repertorial cu două viziuni particulare asupra fenomenului sonor contemporan: *Taxim* de Franco Oppo, îndreptat către orizontul arhetipal încercând să exorcizeze maleficul spațiului modern și *Echi d'antica danza II* de Natale Arnoldi, proiectând rafinat aura trecutului în cadre contemporane, reminiscență sentimentală a unei lumi deja dispărute, au reflectat sugestiv starea de fapt a unui univers sensibil, dornic de a-și găsi soluția propriei supraviețuiri.

Căutând-o, „în numele Arheilor".

Loredana BALTAZAR

https://biblioteca-digitala.ro

Paganini redivivus

O nouă premieră la cea de a XIII-a ediție a SIMN: recitalul de vioară solo, portretizând o puternică personalitate a arealului interpretativ internațional, numită **Egidius Streiff**. Violonistul elvețian, absolvent totodată al unor cursuri de actorie, valorificate inteligent mai întâi sub îndrumarea maestrului György Kurtag, compune și recompune, caleidoscopic, o figură realmente particulară în peisajul de gen.

Departe – în mod paradoxal pentru deosebita abilitate în mânuirea instrumentului – de prototipul refugiatului într-o virtuozitate sterilă ca reper în sine, Egidius Streiff își canalizează resursele interpretative exclusiv către aspectul arhitecturării expresive a repertoriului ales. Construindu-și atent „personajele" sonore (căci fiecare demers componistic se constituie, în viziunea sa, într-un relief ideatic cu caracteristici unice), violonistul le grefează, de fapt, pe osatura propriei personalități. Însuși programul său de recital este alcătuit, în majoritate, din lucrări dedicate lui și din aranjamente proprii.

Egidius Streiff este un virtuoz al viorii, dar și un analist lucid al capacităților semantice apartenente fiecărui text muzical, pe care le transmite într-o formă ce amintește de ipostaza quasimagică a prezenței scenice cu care impresiona ilustrul său predecesor italian de secol 18. Artistul „se joacă" la modul propriu cu instrumentul său, fie „recitind" paginile celebrei *Fantezii cromatice* bachiene (redescoperite, alături de *Königliches Thema*, printr-o transcripție tehnică renuvelată, datorată coreanului Isang Yun, coautor fiind chiar E. Streiff), fie parcurgând monostructuralul flux serial numit *Nebengesänge* (de Franz Fürrer-Munch), dinamismul ornamental evolutiv al partiturii lui Jean-Luc Darbellay – *E-Bach-Es*, respectiv „E(gidius)Bach(e)S(treiff)" –, ca și dialogul dintre vioară și bandă – construcție morfogenetică aparținând compozitoarei Junghae Lee (*Corona*) ori *Sonata* de tinerețe a lui Bernd Alois Zimmermann, pentru a încheia, într-un ton mai „clasic", cu partea I a *Sonatei* lui Sandor Veress.

Rapelurile bachiene întâlnite în aceste ultime pagini au susținut configurația unitară a întregului recital, un moment de excepție, unic în felul său, al unui festival care și-a propus a fi el însuși inedit. Quod erat demonstrandum.

Loredana BALTAZAR

Koto și shakuhachi - veritabilă desfătare sonoră

Se spune „la pomul lăudat să nu te duci cu sacul". Vă asigur că în cazul recitalului de koto și shakuhachi susținut de Nanae Yoshimura și Kifu Mitsuhashi sub egida Săptămânii Internaționale a Muzicii Noi la ARCUB, în seara de 29 mai, proverbul românesc nu se aplică. Așa cum, de altfel, nu s-a aplicat nici unuia dintre concertele semnalate ca eveniment de organizatorii festivalului.

https://biblioteca-digitala.ro

Încă de la prima piesă prezentată solo de **Kifu Mitsuhashi**, atmosfera generată prin mijloace sonore și prin intermediul unui singur instrument părea să oprească timpul în loc. *Piesa Tsuru no Sugomori*, singura din repertoriul tradițional japonez inclusă în recital (restul fiind contemporane), este considerată una dintre cele mai dificile lucrări pentru shakuhachi, dar efectul ei este unul stenic, dificultățile interpretative fiind depășite de protagonist cu o ușurință care a impus publicului o stare meditativă. Piesa Dianei Rotaru – *Grotte imaginaire* – ne-a transpus în zona contemporană, oferindu-ne ocazia să vedem cum percepe o compozitoare românca de 21 de ani combinația timbrală shakuhachi, koto și percuție (Alexandru Matei), cheia impresionistă a asocierilor timbrale ducându-ne cu gândul, inevitabil, la creația Doinei Rotaru, în a cărei filiație (inclusiv artistică) se situează tânăra compozitoare, cel puțin deocamdată. Versiunea pentru instrumente tradiționale japoneze este în mod evident superioară celei cu flaut și violoncel, forța expresivă a îmbinărilor armonice și timbrale sugerând o maturitate și o experiență surprinzătoare, pe care nu putem decât să le admirăm.

Pentru necunoscători și pentru cei care nu s-au aflat în sală, putem preciza că sunetul shakuhachi poate fi asemănat cu cel al flautului, din cultura occidentală, iar cel de koto, cu cel al harpei. Atracția pentru abordarea netemperată a sonorităților este însă evidentă în cazul instrumentelor tradiționale, mai ales atunci când ele sunt abordate de compozitori japonezi, lucrarea *Cosmos Haptic no. 3 (Kokuh)* de Joji Yuasa (n. 1929) fiind de fapt ea însăși rezultatul unei confruntări între creația tradițională și cea contemporană, între două moduri de abordare aparent diferite și totuși congruente.

Koto este instrumentul asiatic cu cea mai veche origine. În unele texte explicative, numele său înseamnă „interzis" - unde interzis se referă la locurile sacre de venerație a divinității. Koto-ul este de asemenea

https://biblioteca-digitala.ro

instrumentul care invocă divinitatea. Piesa *Kamu-Ogi-Guoto* a lui Somei Satoh (n. 1947), dedicată chiar interpretei **Nanae Yoshimura**, valorifică disponibilitățile sonore extrem de largi ale instrumentului modern cu 20 de corzi, conturând o stare de o poezie cu un puternic parfum extrem-oriental, greu de realizat prin intermediul instrumentelor orchestrei occidentale.

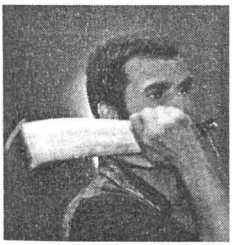
Programul oficial (urmat de un bis) s-a încheiat cu piesa *Shakuko* a compozitorului Akira Nishimura (n. 1953), titlul însemnând în traducere „lumina roșie" și reprezentând pentru autor o imagine subiectivă a unui soare scufundându-se în apă la asfințit. Adevărul este că asocierea timbrală între koto și shakuhachi te transpune foarte ușor într-o stare meditativă care îndeamnă la vizualizare. Iar atracția japonezilor pentru titluri cu corespondențe vizuale evidente îți îndreaptă imaginația către zone foarte clar determinate estetic.

O încântare a fost, așadar, concertul din penultima seară a festivalului susținut de Nanae Yoshimura și Kifu Mitsuhashi. Cei care s-au lăsat îmbiați de publicitatea făcută evenimentului n-au avut decât de câștigat, petrecând o seară de veritabilă desfătare sonoră.

Oltea ȘERBAN-PÂRÂU

Un drog... sănătate curată !

Ne prefacem doar că nu știm și că nu avem nevoie de asta... de libertate. Luptăm cu plăcere contra ei cu toate mijloacele: un telefon mai mic, o casă și mai mare, o mașină și mai „tare", un (pardon !) calculator și mai - asta-i situația - performant.



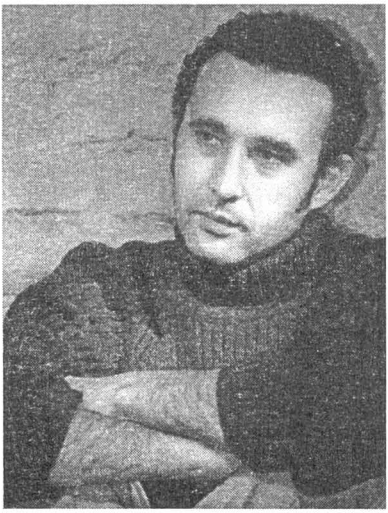
Dar drogul ăsta al libertății... există totuși, și tare bine ne mai face atunci când mai luăm un pic din el. Nu contează ce culoare are pastila: poate fi cea albastră a libertății de gândire, sau cea roșie (sau verde ?) a evadării în natură, sau poate fi cea de culoarea aceea nedefinită a auzului "frumos și nebun"... Da ! Acesta a fost „hapul" pe care l-am luat de bună voie în ultima seară la S.I.M.N., la jam-session-ul experimental (zic ei), sonat, zgubilitic (zic eu), șturlubatic, elucubrant, clocotitor, captivant, sâcâitor... sâc ! sâc ! cui nu a fost acolo sau n-a privit măcar un pic la TVR Cultural, fiindcă trăznaia s-a dat în direct...

Dar, să lăsăm. Așa... fără stăpân și fără "vorbe dinainte" **Irinel Anghel, Ion Bogdan Ștefănescu, Malik Choukrane, Sorin Romanescu, Andrei Kivu** și un dansator neliniștit (norocu' nostru !), l-am numit pe **Mihai Mihalcea**, s-au jucat serios cu ceva de care dacă ai luat o dată (credeți-mă că eu am încercat, parol'), greu mai scapi: s-au jucat cu sunetele. Instrumentele multe, „exploatate" de cele mai multe ori neconvențional - cu ciupituri, atacuri, zbârnâieli, pupături, smiorcăieli și alte efecte citite, citate, ciripite, ciudate, ca să nu mai vorbim de cele electronice - cum spuneam, au „existat" pe post de drog „la liber", un drog-invitație la o scurtă ședință de terapie în grup în care, ca să folosesc o

https://biblioteca-digitala.ro

expresie din filmele acelea, „we got high" adică am levitat sonor fiecare după cum ne-a dus capul.

Păi doar o scurtă enumerare: Irinel (o să le spun pe numele mic, fiindcă sunt copii, ca și noi) începe cu un acord ciudat la orga de gură - cum adică „ce-i aia ?"; este o orgă în care se suflă cu gura - sunete firave și bizare la care se adaugă un flaut bas (adică îndoit) al lui Ionuț, dar nu!... pentru că încep să țeasă pânza lor aparte bolurile, arcul și zbârnâitorile lui Malik și nici nu știi când Mihai lipește lipici pe scenă, ca și pe fața lui de lipici, de care se lipesc Sorin, cu chitara-i mediu sonor (da' sonor rău de tot !),... crescendo... apă în tuba lui Andrei, norocul cinelelor că au scăpat de lovituri și lista poate continua.



Nu poți inventa ! Poți doar vag de tot relata... destul de sec.

Păi chiar! Cunoașteți vreun consumator de droguri ? Nu ? Nu-i nimic. La urma urmei nu a fost decât un concert. Iar cei despre care tot încerc să scriu fără succes au creat doar un moment din acel concert... sănătos al naibii.

Virgil OPRINA

Seara finală - o reușită *Inter-art*

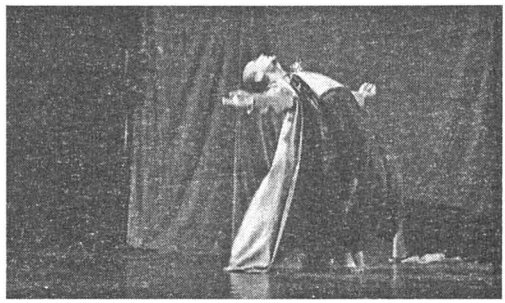
Momentul final al Festivalului a adus în prim plan grupul „Inter-Art", binecunoscut deja publicului din țară și din străinătate prin seria de spectacole-eveniment prezentate la București, Galați, Brăila, precum și în SUA, Elveția, Italia, propunând sincretismul ca idee generatoare a imaginilor sonore și vizuale, formulă extrem de interesantă și ofertantă pentru muzicieni, dansatori și scenografi deopotrivă. Pornind, în urmă cu câțiva ani, de la nucleul Mihaela Vosganian – Liliana Iorgulescu, beneficiind apoi de colaborarea cu excelenți instrumentiști precum Barrie Webb sau Emil Șein și cu dansatorul și coregraful Răzvan Mazilu (cotat în topul dansului modern românesc), soliști vocali etc., ansamblul a prezentat, de această dată, trei lucrări foarte diferite ca scriitură și atmosferă, dar deosebit de interesante și captivante pentru numeroșii spectatori care au urmărit cu un real interes derularea acestor momente.

Prezentată în primă audiție absolută, lucrarea *Dinainte de trezire* de George Balint, dirijată chiar de compozitor, pornind de la "parcurgerea în plan imaginar a unui moment situat anterior logosului diurn", oferă soliștilor vocali - mezzosoprana Elmira Sebat și basul Orest Pâslari - posibilitatea conturării unor efecte sonore

https://biblioteca-digitala.ro

atât printr-un semi-parlato ce alternează cu melopeea amintind de incantaţie sau cu formulele ritmice obsedante, cât şi prin discursul vocalic suprapus rostirii - de către actorul Ionuţ Kivu - a textului în limba latină (parţial decupat din "Testamentul Domnului Nostru Iisus Hristos"), pe fondul instrumental în care primează percuţia bogată şi diversă, pierzându-se apoi în infinit.

Pe cu totul alte coordonate, ciclul de lieduri *Despre noi* de Adrian Iorgulescu, bazat pe versuri proprii, compus în 1984, gândit pe două planuri - un meta-sens şi o "formulare imediată, oarecum simplă" -, urmăreşte "o anume tensiune la stadiul afectului şi intelectului", subliniată şi prin linia cantabilă enunţată de vocea solistă îmbinată sau întreruptă de secvenţe sacadate, dar şi prin evoluţia expresivă a celor doi dansatori - **Liliana Iorgulescu** şi **Răzvan Mazilu** -, care au conferit materialitate sensurilor cuprinse în partitură, imaginând zbaterile unui cuplu care se înfiripă, se caută, se înfruntă şi se destramă într-o coregrafie adesea în linii frânte, cu mişcări stereotipe ce trimit la un anume automatism al existenţei "în doi", cu contorsionări şi "plimbări" calme în căutarea unui echilibru interior imposibil de găsit. O nelinişte amară a guvernat întreaga desfăşurare muzical-coregrafică a cărei consistenţă ideatică a fost unanim apreciată.



Ultima piesă - *Interferenţe japoneze* de Mihaela Vosganian - compusă în 2002, continuă ciclul prin care autoarea "îşi propune să exploreze o posibilă zonă de confluenţă la nivelul limbajului muzical între cultura europeană şi culturi extra-europene", alăturând, de această dată, toate cele trei elemente specifice teatrului japonez - muzică, dans, scenografie - într-o îngemănare structurală densă, expresivă, subliniată şi pusă în valoare atât prin evoluţia coregrafică inconfundabilă a Lilianei Iorgulescu (a cărei plasticitate şi expresie în gest şi atitudine au căpătat un plus de forţă de sugestie prin jocul de culori - roşu-negru - şi linii în care kimono-ul a devenit un adevărat personaj, asemeni perucii "blonde" împletită ca pentru un ritual doar de ea ştiut, înlăturate rând pe rând în desfăşurarea dansului), cât şi prin prezenţa unor valoroşi artişti japonezi - Nanae Yoshimura şi Kifu Mitsuhashi (îmbrăcaţi, de asemenea, în kimono-uri care au completat inspirat atmosfera scenică) - care au cântat cu rafinament la instrumente tradiţionale nipone - koto, respectiv shakuhachi -, ţesând, cu discreţie şi eleganţă, textura sonoră delicată, transparentă şi atemporală suprapusă pe înregistrarea pe bandă ce cuprinde "combinaţii şi sonorităţi de tip <<Shomyio>>" prelucrate electronic, alăturate timbrului de vioară, violoncel şi percuţie. Prezentată pentru prima oară în această variantă de spectacol, lucrarea s-a bucurat, pe drept cuvânt, de o primire extrem de caldă din partea publicului (alcătuit în mare parte din muzicieni) care a aplaudat îndelung la finalul unei săptămâni de... opt zile ce a stat sub semnul muzicii noi, astfel încât Mihaela Vosganian, în dublă ipostază de creator şi director artistic al festivalului, a avut toate motivele să trăiască, măcar pentru o clipă, bucuria succesului, după o lungă perioadă marcată de probleme, stress şi emoţii inerente într-o manifestare de asemenea anvergură, mult apreciată şi de invitaţii străini prezenţi în număr mare la Bucureşti în acele zile.

Anca FLOREA

https://biblioteca-digitala.ro

În loc de concluzii

Cronica unui cârcotaș nesatisfăcut

13! „Noroc" sau „ghinion"?

Căldură mare, monșer! Dar și evenimente multe! Să tot fi fost 23 de concerte și recitaluri și nu mai puțin de 30 de lucrări în primă audiție absolută!

Și (prea) multe (?!) alte **premiere** pentru un festival de muzică nouă: jam-session-ul experimental transmis în direct de TVR Cultural (!), o mediatizare de excepție „supervizată" de primele Televiziuni românești – TVR Național și Cultural –, un site informațional propriu pe Internet, un program de sală cu un design novator și un aspect publicitar vizând standardele internaționale. Nemaivorbind – sau, tocmai, **vorbind** – despre filmul făcut în timpul festivalului! Un film ce aduce în prim plan evantaiul de instrumente tradiționale asiatice ori exotice, pianul acordat în 1/16 de ton sau clarinetul midi, originalitatea unor performanțe interpretative ce explorează timbral non-convenționalul, ansambluri cu componență extensibilă internațional, a căror formulă versatilă se orientează în funcție de spectacol, manifestări multimedia etc. Un film urmărind, nu în ultimul rând, și prezența inedită a muzicologilor din Polonia, Elveția și Australia, și – implicit – impresiile lor, viitoare carte de vizită a SIMN în perimetrul cultural mondial!!!

Ce se mai poate spune? Poate doar că ar trebui recunoscută „grația" celor două directoare (**Mihaela Stănculescu-Vosganian** și, respectiv, **Irinel Anghel**), care au făcut posibilă o asemenea desfășurare de forțe artistice, imaginând, cu mijloace financiare supermodeste, proiectul unui **complex spectacular de talie internațională**.

Și cum rămâne cu cârcotitul? Poate... la ediția viitoare (care, ca în fiecare an, **sperăm** să se desfășoare, măcar în condițiile „subnormalității" financiare de care – probabil! – va beneficia, veșnică sabie a lui Damocles în evul nostru zbuciumat).

Cu considerațiune,

Loredana BALTAZAR

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

Redacția revistei MUZICA primește spre publicare scrieri muzicologice originale, netipărite, abordând subiecte de acut interes din toate sferele muzicale ale artei sunetelor.

Materialele vor fi elaborate conform normelor ortografice, dactilografiate la două rânduri (32 rânduri pe pagină), cu margine de cel puțin un centimetru.

Studiile nu vor depăși 30 de pagini, inclusiv exemple muzicale și ilustrații, riguros încadrate și numerotate, însoțite de glosele necesare. Exemplele muzicale vor fi cartografiate; fotografiile alb-negru, cu puternic contrast, de calitate.

Notele, trimiterile se pot face pe pagină sau la sfârșit, în cazul că sunt numeroase.

Se primesc și materiale în limbile de circulație.

Autorii pot primi la cerere paginile pentru corectură, înapoindu-le în termen de 48 de ore.

Revista Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România
Serie nouă – Anul XIV, Nr. 3 (55) iulie-septembrie 2003

Redacția și administrația: București, Calea Victoriei 141, sector 1
Telefon: (021) 212.79.66; Fax: (021) 210.72.11; E-mail: muzica@k.ro

OCTAVIAN LAZĂR COSMA – redactor șef
IRINEL ANGHEL, MIHAI COSMA – redactori

COLEGIUL REDACȚIONAL
Nicolae Brînduș, Octavian Nemescu
© Copyright Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România

Editarea computerizată la
UNIUNEA COMPOZITORILOR ȘI MUZICOLOGILOR

Tiparul executat la „CURTEA VECHE TRADING“ S.R.L.
Tel.: (021) 336.71.84; Fax: (021) 335.31.71

ISSN 0580-3113

Prețul: 50.000 lei